Capolavori del Guggenheim

IL GRANDE COLLEZIONISMO
DA RENOIR A WARHOL

Capolavori del Guggenheim

IL GRANDE COLLEZIONISMO DA RENOIR A WARHOL

Guggenheim MUSEUM

Pubblicato in occasione della mostra
Capolavori del Guggenheim. Il grande collezionismo da Renoir a Warhol
Scuderie del Quirinale, Roma
3 marzo–5 giugno 2005
La mostra è organizzata da The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, in collaborazione con Azienda Speciale Palaexpo-Scuderie del Quirinale e MondoMostre

ISBN 88-7624-239-2 (cartonata)
ISBN 88-7624-299-6 (brossura)

Guggenheim Museum Publications
1071 Fifth Avenue
New York, New York 10128

Edizione italiana distribuita da:
Skira editore spa
Palazzo Casati Stampa
via Torino, 61
20123 Milano
Tel.: +39 02 2444215; Fax: +39 02 72444219
www.skira.net

Design: Tsang Seymour Design Inc., New York
Produzione: Cynthia Williamson
Redazione: Chiara Barbieri, Elizabeth Franzen, Edward Weisberger
Traduzioni: Ready-Made snc di Nadine Bortolotti e Gabriele Micciché

Stampato in Germania da Cantz

In copertina: particolare di Vasily Kandinsky, *Diversi cerchi*, gennaio–febbraio 1926 (pag. 117)

Sommario

La mostra è posta sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana Carlo Azeglio Ciampi

Comune di Roma Assessorato alle Politiche Culturali *Assessore* Gianni Borgna

Mostra a cura di Lisa Dennison

Azienda Speciale Palaexpo – Scuderie del Quirinale
Presidente
Raffaele Ranucci

Consiglio d'amministrazione
Gino Agnese
Adolfo Battaglia
Eugenio La Rocca
Marino Sinibaldi

Direttore generale
Rossana Rummo

Commissione Scientifica delle Scuderie del Quirinale
Presidente
Enzo Siciliano

Componenti
Gianni Borgna
Louis Godart
Antonio Paolucci
Rossana Rummo
Francesco Sapio
Mario Serio
Claudio Strinati

Scuderie del Quirinale
Organizzazione generale
Mario De Simoni

Coordinamento scientifico generale
Caterina Cardona

Coordinamento organizzativo della mostra
Alexandra Andresen

Documentazione
Ilaria Mutini
Francesca Rachele Oppedisano
Elena Suriani

Segreteria generale
Barbara Guerrini

Ufficio tecnico
Francesca Elvira Ercole

Servizi educativi
Paola Vassalli

Comunicazione e Marketing
Luisa Ammaniti

Visite guidate
Pierreci soc.coop. a.r.l.

Ufficio Stampa per Azienda Speciale Palaexpo
Barbara Notaro Dietrich
Piergiorgio Paris

per MondoMostre
Sveva Fede

Responsabile amministrativo
Daniela Picconi

Responsabile controllo gestione
Fabio Merosi

Responsabile affari legali
Andrea Landolina
Sito internet e servizi informatici
Davide Dino Novara

MondoMostre
Linda Forlani
Cristina Lenti
Tomaso Radaelli
Simone Todorow

Progetto dell'allestimento
Daniela Ferretti

Grafica
Alfredo Favi - Arkè

Trasporti
Arteria s.r.l.

Revisione conservativa delle opere
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale di Roma
Immacolata Afan de Rivera

Catalogo a cura di
Enzo Siciliano con Guido Rebecchini

La collezione Guggenheim è, prima di tutto, una storia, una storia molto americana, la storia di un clan animato da grandi passioni, ricco di mezzi e di entusiasmo, estremamente consapevole del proprio ruolo e del significato storico di un'opera d'arte.

I Guggenheim credevano profondamente nella missione dell'Arte, nel suo essere testimone privilegiato di accadimenti e aspirazioni, nella sua capacità, unica, di veicolare il segno e il senso di un'epoca.

Ed è questo convincimento che sta alla base della storia e dell'operato dei Guggenheim: il collezionismo come intervento nella vita culturale e civile del Paese, il museo come luogo simbolico della città e per i cittadini, centro di discussione e riflessione, custode dell'identità di un tempo e di un luogo.

Una mostra, questa proposta dalle Scuderie del Quirinale, che offre, quindi, molteplici chiavi di lettura: la storia di una famiglia, i Guggenheim, e dei loro talenti, delle loro intuizioni e del rapporto di profonda condivisione di gusti ed ideali che li legò ai maggiori protagonisti dell'arte del Novecento; una riflessione sul collezionismo privato e sul suo rapporto con la filantropia museale, sulle affascinanti dinamiche che portano uno spiccato gusto personale e un desiderio di prestigio verso l'impulso morale di un atto di generosità civile; la storia dell'arte del XIX e XX secolo attraverso più di settanta capolavori ognuno dei quali, da solo, meriterebbe la visita; il filo sottile che lega gli spazi espositivi delle Scuderie del Quirinale, ideati e interpretati da Gae Aulenti, a quelli disegnati, nel centro di New York, da Frank Lloyd Wright, ciò che è diventato Museo con ciò che è nato per esserlo, entrambi sotto l'occhio ispirato di due grandi rappresentanti dell'intelligenza architettonica del loro tempo.

A distanza di più di vent'anni la collezione Guggenheim, quindi, torna a Roma. Il suo arrivo sancisce e annuncia una nuova stagione di rapporti privilegiati che legheranno il Comune di Roma con la Guggenheim Foundation. Una stagione che sarà ricca di produzioni comuni e di scambi culturali; la libera circolazione di aspirazioni, idee, progetti.

Walter Veltroni
Sindaco di Roma

Prefazione

La storia del Guggenheim Museum è la storia, affascinante, di un gruppo di ricchi eclettici – le cui vite si intrecciano tra la fine dell'Ottocento e lunga parte del Novecento – che credevano fermamente nell'arte del loro tempo e il cui intuito sicuro e spregiudicato ha contribuito a formare e sostenere un'avanguardia artistica nelle sue forme espressive più alte e rigorose.

L'industriale americano Solomon R. Guggenheim, la pittrice tedesca Hilla Rebay, musa e guida illuminata dei coniugi Guggenheim, la nipote Peggy Guggenheim, il gallerista tedesco Justin K. Thannhauser, il dealer – anche lui tedesco – Karl Nierendorf e il collezionista italiano Giuseppe Panza di Biumo, hanno contribuito a far emergere artisti chiave del XX secolo. E hanno dato vita a una delle vicende esemplari del collezionismo moderno culminata nella costituzione della Guggenheim Foundation, in cui sono confluite tutte le loro acquisizioni, e che oggi è universalmente conosciuta come una delle più significative collezioni d'arte del XIX e XX secolo.

La mostra *Capolavori del Guggenheim. Il grande collezionismo da Renoir a Warhol* offre al visitatore due livelli di lettura: lo straordinario percorso delle avanguardie estetiche, dall'Impressionismo alla Pop art, delineate in 82 opere di assoluto valore scientifico e una riflessione profonda sulla figura del 'collezionista', protagonista ed elemento chiave della storia dell'arte di tutti i tempi. Una mostra importante e prestigiosa che ci auguriamo segni l'inizio di una proficua e duratura collaborazione tra la Guggenheim Foundation e l'Azienda Speciale Palaexpo.

Ci auguriamo che il quindicesimo evento organizzato alle Scuderie del Quirinale possa, come sempre, soddisfare il pubblico sempre curioso e intelligente e decretare il successo di questa esposizione. Infine, un sentito ringraziamento deve essere espresso a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo ambizioso progetto, e in particolar modo a Sisal, Ras e Fastweb che hanno creduto nell'iniziativa e hanno voluto sostenere, in qualità di main sponsor, le Scuderie del Quirinale.

Raffaele Ranucci
Presidente, Azienda Speciale Palaexpo

Ringraziamenti

Basata su una selezione dal patrimonio del Solomon R. Guggenheim Museum di New York e della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, la mostra *Capolavori del Guggenheim. Il grande collezionismo da Renoir a Warhol* traccia la storia dell'avanguardia artistica dall'impressionismo alla pop art e al tempo stesso mette in evidenza la lungimiranza degli straordinari collezionisti associati alle collezioni della Solomon R. Guggenheim Foundation. La mostra accompagna i visitatori lungo un percorso virtuale che attraversa la storia dell'arte moderna, dalle origini tardo-ottocentesche fino ai diversi movimenti del Novecento. Le eccezionali opere della mostra provengono dalle collezioni iniziali di Solomon R. Guggenheim e di sua nipote Peggy Guggenheim e testimoniano le grandi intuizioni di questi due collezionisti, alle origini dello sviluppo dei relativi musei nonché di tutte le collezioni. Con i suoi notevoli esempi di pittura figurativa e astratta, questa selezione di opere mirata ed esauriente, che include importanti artisti e movimenti dell'avanguardia nell'arco di due secoli, offre un'opportunità unica per apprezzare molti dei capolavori collezionati da queste due istituzioni. Essa presenta inoltre un racconto del collezionismo nell'età moderna, mostrando come la passione lungimirante di Solomon R. Guggenheim e Peggy Guggenheim e la continua attenzione del museo verso le nuove correnti artistiche abbiano prodotto delle collezioni caratterizzate da massima coerenza e qualità.

La realizzazione di questo progetto è stata resa possibile grazie alla cura e alla dedizione di più persone in Italia. Siamo particolarmente riconoscenti al Sindaco di Roma Walter Veltroni per il suo impegno e il suo interesse nella mostra. Un sincero ringraziamento va al Direttore Generale dell'Azienda Speciale Palaexpo Rossana Rummo, il cui sostegno costante ha permesso di presentare questa mostra alle Scuderie del Quirinale. Esprimiamo la nostra riconoscenza a Raffaele Ranucci, Presidente dell'Azienda Speciale Palaexpo, per i costanti sforzi e la generosità con cui ha seguito il progetto in tutte le sue fasi. I nostri sentiti ringraziamenti vanno poi a Enzo Siciliano, Presidente della Commissione Scientifica delle Scuderie del Quirinale, che si è prodigato nel ruolo di Co-Curatore del catalogo e le cui attente osservazioni hanno contribuito a numerosi aspetti della mostra. Siamo inoltre grati a Enrico Gasbarra, Presidente della Provincia di Roma, e a Vincenzo Vita, Assessore alle politiche culturali della Provincia di Roma, per il loro generoso impegno.

Questo importante evento alle Scuderie del Quirinale non sarebbe stato possibile senza il generoso sostegno degli sponsor. Siamo particolarmente riconoscenti a Silvio Scaglia, Presidente FASTWEB, Mario Greco, Amministratore Delegato RAS, e Giorgio Sandi, Amministratore Delegato SISAL. Vorremmo inoltre ringraziare il media partner "la Repubblica", nonché il St. Regis Grand Hotel, Trenitalia, Alitalia, e Radio Dimensione Suono Roma per il loro sostegno.

Diverse persone del Guggenheim hanno collaborato attivamente alla realizzazione di questa mostra. Sono estremamente riconoscente a Lisa Dennison, Deputy Director e Chief Curator nonché Curatrice di *Capolavori del Guggenheim. Il grande collezionismo da Renoir a Warhol* per la sua inestimabile abilità e competenza; e sono grato a Sarah Bancroft, Assistant Curator, che ha collaborato con Lisa nella scelta

ottima e sapiente delle opere per la mostra e per il catalogo. È innanzitutto grazie al loro fattivo impegno che questa mostra magnifica ha potuto essere realizzata. Grazie a Karole Vail, Assistant Curator, per aver offerto spunti su una miriade di aspetti della mostra relativi a Peggy Guggenheim e Solomon R. Guggenheim. Il progetto ha inoltre beneficiato della competenza e della partecipazione dei seguenti membri del personale curatoriale: Vivien Greene, Associate Curator; Tracey Bashkoff, Associate Curator for Exhibitions and Collections; Ted Mann, Collections Curatorial Assistant; e Brooke Minto, Administrative Curatorial Assistant. Un ringraziamento speciale va a Pepi Marchetti Franchi, Executive Associate del mio ufficio, per l'impegno costante in questo progetto fin dalla sua nascita. Ringrazio vivamente il Direttore della Collezione Peggy Guggenheim Philip Rylands per il suo contributo al successo della mostra e per l'aiuto fattivo dei suoi collaboratori, in particolare: Jasper Sharp, Chief Registrar e Exhibitions & Collections Coordinator; Sandra Divari, Registrar; Chiara Barbieri, Manager of Publications and Special Projects e Siro de Boni, Art Handling and Technical Services. Siamo grati a Tomaso Radaelli di Mondomostre, che ha contribuito in tantissimi modi a questo progetto con grande passione e impegno.

Un caloroso ringraziamento per il loro lavoro nella realizzazione di questo catalogo vanno al Dipartimento Editoriale del Guggenheim: Elizabeth Levy, Director of Publications; Elizabeth Franzen, Managing Editor; Edward Weisberger, Editor e Cynthia Williamson, Associate Production Manager. Le riproduzioni per questo catalogo sono state fornite con sollecitudine da David Heald, Chief Photographer, e Kimberly Bush, Manager of Photography and Permissions. Esprimiamo la nostra sincera gratitudine agli autori dei testi di questo catalogo Jennifer Blessing, Germano Celant, Francesco Dal Co, Lisa Dennison, Nicoletta Leonardi, Enzo Siciliano e Mark C. Taylor, nonché a Chiara Barbieri e allo studio editoriale Ready-made, che hanno curato le traduzioni in italiano. Vorrei anche ringraziare Tsang Seemour per il disegno elegante di questo catalogo.

Esprimo la mia gratitudine al nostro personale amministrativo per la loro costante e sollecita cura della collezione del museo: Meryl Cohen; Director of Registration and Art Services; Marylouise Napier, Senior Registrar; Jodi Myers, Associate Registrar for Outgoing Loans e Carla Bianchi, Registrar Assistant for Outgoing Loans. Uno speciale ringraziamento a tutti coloro che si occupano con grande competenza di preparare le opere per la spedizione e l'allestimento: Scott Wixon, Manager of Art Services and Preparations; David Bufano, Chief Preparator; Jeffrey Clemens, Associate Preparator; Elisabeth Jaff, Associate Preparator for Paper; Liza Martin, Art Handler; Derek DeLuco, Technical Specialist; Peter Read, Manager of Exhibition Fabrication and Design; Ed Cunningham, Doug Hollingsworth, David Johnson, e Chris Powell, Fabricators.

Un ringraziamento al Dipartimento di Custodia, che si cura con grande costanza dei tesori della nostra collezione, e in particolare a: Paul Schwartzbaum, Chief Conservator, Guggenheim Museums/Technical Director, International Projects; Gillian McMillan, Senior Conservator, Collections; Carol Stringari, Senior Conservator; Julie Barten, Conservator, Exhibitions and Administration; Mara Guglielmi, Paper Conservator e Eleonora Nagy, Sculpture Conservator. Sono inoltre grato a: Karen Meyerhoff, Managing Director for Exhibitions, Collections and Design; Gail Aidinoff Scovell, General Counsel; Brendan Connell, Associate General Counsel; e Ana Luisa Leite, Manager of Exhibition Design. Infine, vorrei esprimere la mia riconoscenza a Anthony Calnek, Deputy Director for Communications and Publishing, e Marc Steglitz, Deputy Director of Finance and Operations, che hanno impiegato le loro variegate competenze offrendo un importante contributo al successo della mostra.

Thomas Krens
Director, Solomon R. Guggenheim Foundation

Introduzione

La collezione Guggenheim, con la sua storia, rappresenta il caso singolarissimo d'una passione per l'arte che nel tempo si è trasformata in un museo globale i cui focus, al presente, vanno dislocandosi per il mondo.

Questa mostra vuole testimoniare quali siano i punti fermi di una simile dinamica, o le radici cui si lega. E il catalogo che l'accompagna ha puntato a ridisegnare questo percorso secondo capitoli nei quali il collezionismo Guggenheim viene ricostruito anzitutto nei suoi momenti essenziali, con Solomon, quindi con Peggy, nelle differenze di stile intellettuale che dapprincipio lo caratterizzarono. Ma quei due particolari indirizzi, riuniti post mortem dei due protagonisti in un'unica istituzione, sono stati anche situati contro un panorama di più vasto respiro.

Le collezioni Guggenheim, che nel corso del XX secolo hanno catalizzato attorno a loro altro collezionismo, non rappresentano negli Stati Uniti un evento isolato. Piuttosto, fanno parte di una complessa vicenda – la passione per l'Europa e per la sua arte, il bisogno di capitalizzarne la materia e gli spiriti, secondo il viatico impresso dal genio di Henry James – una complessa vicenda, dicevo, che caratterizza in profondo ampi settori della cultura americana.

In quella, trasformatesi le collezioni Guggenheim in un museo, nel suggello decisivo dell'edificio di Frank Lloyd Wright sulla Fifth Avenue di Manhattan, oggi si profilano altri sviluppi: il primitivo tragitto si rovescia. Il pegno d'arte raccolto da Solomon e Peggy Guggenheim non solo torna in Europa – vedi il Museo Guggenheim Bilbao – ma tende a farsi insegna di una diffusione culturale che non ha precedenti o somiglianze.

La mostra delle Scuderie del Quirinale offre dunque al visitatore gli elementi d'arte di questa storia non comune. A monte di essa si situano le esperienze di Manet e Cézanne, di Renoir e Seurat, di Picasso e Picabia, cui si affiancano quelle di Kandinsky e Brancusi, di Mondrian, Balla, Chagall, Klee e Miró, e di Ernst e Giacometti. A valle si spalanca l'emulsionato rigoglio di un'originalissima arte statunitense significata dai nomi di Pollock, Rothko, Francis e Rauschenberg, fino a Warhol.

È una decisiva linea della modernità, dove la coscienza dell'Occidente ha trovato uno dei suoi momenti più alti. E a essa va la nostra dedica.

Enzo Siciliano
Presidente, Commissione Scientifica delle Scuderie del Quirinale

Lisa Dennison

Le collezioni Guggenheim

L'importanza del collezionismo privato nello sviluppo e nel perpetuarsi della cultura visiva alla fine del XIX e nel XX secolo non può essere sottovalutata. A differenza delle istituzioni pubbliche, per tradizione costrette a riflettere le tendenze culturali dominanti e a rivolgersi agli interessi del grande pubblico, il collezionista privato può farsi carico di rischi estetici e finanziari, scegliendo opere che possono sembrare radicali per la loro epoca, anticipando così un fondamentale sostegno e offrendo un riconoscimento ad artisti ancora poco noti e stimati. Molte delle più importanti raccolte d'arte pubbliche esistono proprio perché questi patrocinatori delle arti hanno donato le loro collezioni ai musei. Talvolta hanno fondato e sovvenzionato istituzioni che portano il loro nome, come nel caso di Solomon R. Guggenheim, Albert Barnes e Henry Clay Frick, mentre in altre occasioni le loro proprietà sono confluite in un ente più grande, diventando il nucleo centrale di una collezione o lo stimolo per quell'ente a crearne una.

La storia del Guggenheim Museum e la sua trasformazione da collezione privata a museo pubblico ha per protagonisti un gruppo di devoti entusiasti, le cui esistenze si incrociarono in momenti diversi nell'arco di più decenni e la cui fervente fede nell'arte del loro tempo ne guidò l'istruzione e l'informazione: il filantropo americano Solomon R. Guggenheim, la sua consulente europea Hilla Rebay, la brillante nipote Peggy Guggenheim, l'eminente gallerista Justin K. Thannhauser e il mercante d'arte tedesco Karl Nierendorf. Nel corso degli anni le loro collezioni furono raggruppate in un'unica, seppur non esaustiva, raccolta di arte delle avanguardie del tardo XIX secolo e del XX secolo nella Solomon R. Guggenheim Foundation.

Solomon R. Guggenheim (1861–1949) nacque a Filadelfia da una famiglia ricca e numerosa di origine svizzera. Il nonno, Simon Guggenheim, e il padre, Meyer, erano arrivati negli Stati Uniti nel 1848, sognando, come molti emigranti, libertà e benessere e costruendo, dopo aver iniziato come venditori porta a porta di articoli per la casa, una fortuna nell'industria mineraria americana. Delle tre figlie e dei sette figli di Meyer e Barbara Guggenheim, cinque, tra cui Solomon, parteciparono attivamente ai redditizi affari di famiglia nel settore estrattivo. Come molte famiglie di industriali dell'epoca, Solomon e la moglie Irene Rothschild collezionavano arte. All'inizio la collezione non si incentrava su un elemento particolare né i due si avvalevano di un consulente: alle pareti della loro suite al Plaza Hotel di New York erano appesi quadri di antichi maestri, tele della scuola francese di Barbizon, paesaggi americani e arte primitiva.

Le cose cambiarono quando i Guggenheim conobbero una giovane pittrice tedesca, Hilla Rebay (1890–1967), a cui Irene Guggenheim aveva commissionato il ritratto di Solomon nel 1927. La baronessa Hilla Rebay von Ehrenwiesen, nata a Strasburgo, in Alsazia, dopo aver studiato arte e musica

Solomon R. Guggenheim.

Hilla Rebay a New York, 1935.

a Colonia, Parigi, Monaco e Berlino, si era trasferita a New York nel 1927. Tra i suoi primi mentori fu il critico e mercante d'arte Félix Fénéon, amico intimo di Georges Seurat e sostenitore del gruppo neoimpressionista, mentre l'artista dada Jean Arp ebbe su di lei una significativa influenza per averla introdotta nella cerchia di artisti gravitanti attorno alla galleria berlinese Der Sturm. Quest'ultima apparteneva a Herwarth Walden, che già nel 1912 aveva esposto i cubisti francesi, i futuristi italiani, i movimenti tedeschi Die Brücke e Der Blaue Reiter, nonché, nel 1917, i lavori della stessa Rebay. Prima di trasferirsi negli Stati Uniti, Hilla quindi conosceva già le più recenti tendenze dell'avanguardia artistica europea, destinate a diventare una formidabile piattaforma sulla quale sviluppare la sua dottrina artistica.

Sia dal punto di vista estetico che filosofico Rebay era fervida sostenitrice di una particolare concezione di arte "non-oggettiva" che definiva come una forma di arte astratta basata non sulla natura o sul mondo empirico, ma sulla pura invenzione artistica generata dallo spirito e pervasa da un'essenza mistica. Essa trovava fondamento nel movimento religioso-filosofico della teosofia, divulgata nella prima metà del Novecento da Rudolf Steiner, insegnante di Rebay quando aveva quattordici anni. Rebay seguiva anche le teorie del russo Vasily Kandinsky (a sua volta influenzato dalla teosofia), il cui trattato del 1911 *Lo spirituale nell'arte* aveva posto le premesse per il suo percorso verso l'astrazione. Convinto che l'arte fosse l'incarnazione dello spirito e che lo scopo dell'arte più elevata fosse di esprimere una verità profonda, raggiungibile solo abbandonando la rappresentazione del mondo oggettivo, Kandinsky portò a compimento le sue teorie con le grandiose *Improvvisazioni* e *Composizioni* dipinte tra il 1911 e lo scoppio della prima guerra mondiale.

Rebay condivideva con Kandinsky le medesime convinzioni artistiche, sostenendo che la pittura non-oggettiva trascende i confini del linguaggio, dell'esperienza e della cultura. Come scrisse nel 1937: "La non-oggettività sarà la religione del futuro. Ben presto le nazioni della terra si rivolgeranno a essa nel pensiero e nel sentimento, sviluppando quelle forze intuitive che le condurranno all'armonia"[1]. Quando giunse a New York il suo sogno era quello di aiutare i mecenati a formare collezioni di arte non-oggettiva, e avvalendosi della appassionata capacità di persuasione di cui aveva già dato prova, sfruttò l'opportunità offertale dall'incarico di ritrarre Solomon per attrarlo verso l'arte in cui credeva profondamente. Ben presto divenne la consulente artistica di Solomon e nel 1929 accompagnò i Guggenheim nel primo di una lunga serie di viaggi in Europa a visitare gli studi di molti artisti, tra cui Kandinsky, Robert Delaunay, Albert

Irene Guggenheim, Vasily Kandinsky, Hilla Rebay e Solomon R. Guggenheim a casa di Kandinsky presso il Bauhaus di Dessau, estate 1930. Foto di Nina Kandinsky.

Gleizes, Piet Mondrian e László Moholy-Nagy. Tra le opere che Hilla acquistò per la propria collezione si ritrova anche *Composizione n. 1: Losanga con quattro linee* di Mondrian (pag. 140), comperato dall'artista nel 1930 "per me stessa, perché non piacerà a nessuno", scrisse all'epoca, "un dipinto a olio con 4 linee irregolari. Lo adoro, ma è per tenere il lupo lontano dalla porta di un uomo fantastico [che l'ho comperato]"[2]. (Il Guggenheim Museum acquistò l'opera anni dopo dal lascito Rebay.)

Agli inizi Solomon sognava di creare una collezione di livello internazionale e di donarla al Metropolitan Museum of Art, ma durante gli anni '30 decise di costituire un museo, spinto anche dalla mancanza di spazio per la sua collezione nell'appartamento al Plaza Hotel. Nel 1937 creò la Solomon R. Guggenheim Foundation per la "promozione e l'incoraggiamento dell'arte e dell'educazione all'arte e l'istruzione del pubblico"[3], e nel 1939 inaugurò il Museum of Non-Objective Painting, in un ex salone automobilistico sulla East 54th Street di New York. Solomon Guggenheim seguiva i consigli di Hilla Rebay, di cui ammirava le qualità di negoziatrice nell'acquisto di opere d'arte, e insieme compravano direttamente dagli artisti, quando possibile, per evitare di pagare quelli che consideravano "prezzi gonfiati dai venditori". Collezionare quadri di Kandinsky negli anni '20 e '30 era una scelta coraggiosa. A partire dal 1929, quando Rebay lo accompagnò nello studio di Kandinsky al Bauhaus di Dessau, dove comperò *Composizione 8*, il capolavoro di forme geometriche e colore del 1923, Solomon acquistò circa 150 opere del grande maestro russo.

Nello stesso periodo in cui stava formando la sua collezione di arte non-oggettiva, Solomon acquistava anche dipinti figurativi di artisti come Amedeo Modigliani e Pierre Bonnard. Alcune importanti tele figurative, come *Jeanne Hébuterne con maglione giallo* (1918–19, pag. 18) di Modigliani, e vari studi di Seurat (vedi pagg. 84 e 85) furono acquistati per aiutare Fénéon, primo mentore di Rebay, che le scrisse per ringraziarla nel 1932: "In un momento così poco propizio come questo devi aver parlato molto bene al Sig. S. R. G. [Solomon R. Guggenheim] di queste tele e di noi due, per far sì che un collezionista di arte soprattutto astratta decida di acquistarle"[4]. Di Marc Chagall, uno degli artisti preferiti di Rebay e dei Guggenheim, Solomon e Hilla acquistarono, nel 1936, in occasione di una visita a Parigi, cinque tele.

La raccolta di Solomon si ampliò in maniera significativa grazie all'acquisizione della collezione del mercante d'arte tedesco Karl Nierendorf, che Rebay aveva conosciuto negli anni '20 a Berlino, dove questi possedeva una galleria in società con J. B. Neumann. Quando Nierendorf si trasferì a New York negli anni '30,

Amedeo Modigliani, *Jeanne Hébuterne con maglione giallo (Le Sweater jaune)*, 1918–19. Olio su tela, 100 x 64,7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Donazione, Solomon R. Guggenheim 37.533.

la sua galleria divenne "il luogo" dove trovare i dipinti di Kandinsky. Il comune interesse per l'opera del pittore astratto avvicinò ulteriormente i due e quando, nel 1948, Nierendorf morì all'età di cinquantotto anni, il museo acquisì in toto la sua collezione di circa 730 pezzi, tra cui opere di Paul Klee, Kandinsky, Alexander Calder, Chagall, Pablo Picasso e gli espressionisti tedeschi.

Nel 1952 l'istituzione fondata da Solomon, scomparso tre anni prima, cambiò ufficialmente il proprio nome in suo onore e divenne il Solomon R. Guggenheim Museum. Hilla Rebay, inoltre, fu rimossa dall'incarico di direttore sull'onda delle critiche alla sua visione "non-oggettiva", ritenuta troppo limitata ed esoterica. Il consiglio di amministrazione scelse al suo posto James Johnson Sweeney, già direttore del dipartimento di pittura e scultura del Museum of Modern Art, grazie al quale la collezione, negli anni '50, continuò ad arricchirsi, ampliando gli angusti confini dell'interesse di Rebay per la pittura non-oggettiva e acquistando più dalle gallerie che dagli artisti. Nel 1961 fu nominato direttore Thomas M. Messer, che continuò la tendenza inaugurata da Sweeney riguardo alle acquisizioni di nuove opere. Due importanti arricchimenti cambiarono in questo periodo il tenore della collezione in modo significativo: il lascito della collezione di Peggy Guggenheim nel 1976 e la donazione della collezione di Justin K. Thannhauser nel 1978.

Peggy Guggenheim era la seconda delle tre figlie di Benjamin Guggenheim e Florette Seligman. Fratello di Solomon, Benjamin era il sesto figlio di Meyer; di carattere ribelle morì nel 1912 nel naufragio del Titanic. La tragica e pramatura morte del padre segnò profondamente Peggy.

Nata a New York nel 1898, Peggy trascorse un'infanzia privilegiata contrassegnata dalla familiarità con le arti e la cultura, come si richiedeva a una giovane del suo ceto. Trasferitasi in Europa nel 1920, dove rimase fino al 1941, Peggy entrò a far parte della vita artistica e sociale della Parigi degli anni '20, lasciandosi coinvolgere dal nascente movimento surrealista grazie alla conoscenza di scrittori e artisti. Nel 1938, affermatasi come promotrice delle arti, Peggy inaugurò

Max Ernst e Peggy Guggenheim alla galleria-museo di Peggy Art of This Century, 1942 circa. In mostra, a sinistra, *Il bacio* di Ernst (1927, pagg. 124 e 125).

a Londra la galleria Guggenheim Jeune, nome che scherzosamente alludeva allo zio collezionista e alla galleria parigina Bernheim-Jeune di Fénéon, ormai chiusa. In una delle sue famigerate lettere, Hilla Rebay protestò vivacemente con "Miss Guggenheim Jeune" per quel che considerava un gesto parassita, impostando così il tono astioso dei loro rapporti futuri: "Grazie alla visione di un grande uomo [Solomon Guggenheim], da lungo tempo dedito a collezionare e preservare la vera arte, attraverso il mio lavoro e la mia esperienza il nome Guggenheim ormai rappresenta un ideale artistico ed è proprio di cattivo gusto usarlo e infangarlo, unitamente al lavoro e alla fama, per profitto"[5]. Sotto la guida di Marcel Duchamp il circolo di Peggy si allargò fino a coinvolgere personalità dell'epoca, come Arp (il primo maestro di Rebay), Samuel Beckett e Jean Cocteau. Sempre su consiglio di Duchamp, nel 1939 Peggy organizzò nella sua galleria la prima personale di Kandinsky in Inghilterra, esponendo trentotto opere datate tra il 1909 e il 1937 e pubblicando un catalogo con prefazione di André Breton.

Nel 1942, rientrata a New York, Peggy aprì la galleria-museo Art of This Century sulla West 57th Street. Per progettare lo spazio chiamò l'architetto visionario Frederick Kiesler, al quale la stessa Rebay aveva una volta pensato per la realizzazione del museo Guggenheim. Lo spazio espositivo surrealista, mescolando una spettacolare architettura al suono, alla luce e al movimento, divenne subito un'opera d'arte in sé. La rivalità tra Hilla e Peggy si inasprì, poiché Rebay vedeva nel nome dato da Peggy alla galleria una sfida aperta alla mostra del 1939 organizzata da Solomon al Museum of Non-Objective Painting e intitolata *Art of Tomorrow*[6]. Oltre a esporre arte moderna europea, Peggy iniziò a presentare artisti americani minori, il cui stile automatico ed espressionista si ispirava ai surrealisti, e a organizzare le prime personali di pittori come Mark Rothko, Clyfford Still e Jackson Pollock. A quest'ultimo offrì, inoltre, un agognato stipendio. "Da allora in poi, finché io lasciai l'America, e cioè dal 1943 al 1947", scrisse anni dopo, "mi dedicai a lui. Ebbe molta fortuna, perché sua moglie Lee Krasner, pittrice, fece lo stesso . . . Pollock era un tipo difficile . . . Ma come Lee mi diceva sempre quando mi lamentavo, 'aveva anche un lato angelico' ed era vero. Era come un animale in gabbia che non avrebbe mai dovuto lasciare il Wyoming, dov'era nato"[7]. Della sua carriera da collezionista, e nonostante avesse tenuto per sé undici quadri di Pollock, Peggy considerava che "l'errore peggiore fu di avere ceduto diciotto Pollock" dopo essersi trasferita a Venezia[8]. Bisogna sottolineare come Peggy si interessasse a

correnti artistiche trascurate dallo zio, come il Surrealismo o gli inizi della Scuola di New York, tuttora un tratto distintivo della sua collezione.

Terminata la guerra, Peggy volle assolutamente ritornare in Europa. Si stabilì infine a Venezia, dove acquistò il settecentesco palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande, che le consentì di realizzare il sogno di aprire un proprio museo d'arte. Peggy amministrò così la sua celeberrima collezione dal 1949 fino alla morte, avvenuta nel 1979 e, nonostante l'iniziale ostilità nei confronti del museo dello zio (diceva che il Guggenheim Museum assomigliava a un orribile garage e che la rampa a spirale di Wright si arrotolava come un serpente malefico) e diversi progetti per la disposizione definitiva della sua collezione, nel 1976 decise di lasciare la collezione e il palazzo che la ospita alla Guggenheim Foundation.

Il lascito della collezione Thannhauser è un altro importante capitolo della storia Guggenheim. Figlio del noto mercante d'arte Heinrich Thannhauser, fondatore della Galerie Moderne di Monaco nel 1909 e membro della selezionata cerchia di illustri mercanti dell'inizio del XX secolo, tra cui Daniel Henry Kahnweiler, Ambroise Vollard e Herwarth Walden, Justin Thannhauser si occupò fin da giovane delle attività della galleria. Insieme al padre creò uno straordinario programma di mostre sia di impressionisti e post-impressionisti sia di arte contemporanea delle avanguardie francesi e tedesche. Il contributo offerto dai Thannhauser alle prime mostre importanti di artisti come Kandinsky, Franz Marc e Klee seguì di pari passo gli interessi collezionistici di Solomon Guggenheim. Nel 1911 i Thannhauser presentarono nella galleria di Monaco la prima esposizione di Der Blaue Reiter. Nel 1913 allestirono una mostra altrettanto significativa di Picasso, che comprendeva settantasei dipinti e trentotto disegni, acquerelli e incisioni dal periodo blu dell'artista al Cubismo. Questa presentazione segnò l'inizio di una stretta relazione personale e professionale tra Justin e Picasso che durò fino alla morte dell'artista, avvenuta nel 1973: delle settantatrè opere oggi nella Collezione Thannhauser, trentadue sono infatti di Picasso.

Dopo qualche anno trascorso a Parigi, allo scoppio della seconda guerra mondiale Thannhauser partì con la sua famiglia per New York, dove giunse nel 1940. Anche la sua collezione arrivò negli Stati Uniti: molti pezzi erano però andati perduti quando la sua casa parigina era stata saccheggiata e la collezione confiscata dai nazisti, e così Thannhauser si mise al lavoro per ricostituirla. Nel 1963 decise di donare le sue opere al Guggenheim e per alloggiarle fu creato uno spazio al secondo piano del museo dove, nel 1965,

Justin K. Thannhauser davanti a *Fernande con una mantiglia nera* di Pablo Picasso (1905–06, pag. 91).

Camille Pissarro, *L'Hermitage a Pontoise (Les Côteaux de l'Hermitage, Pontoise)*, 1867 circa. Olio su tela, 151,4 x 200,6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Thannhauser Collection, Donazione, Justin K. Thannhauser 78.2514.67.

furono allestite in esposizione permanente. Solo nel 1978 la collezione passò legalmente alla Guggenheim Foundation, due anni dopo la morte di Justin Thannhauser. Con la morte della seconda moglie Hilde, nel 1991 si aggiunsero altre dieci opere.

Con il lascito Thannhauser, il Guggenheim Museum chiuse, in un certo senso, il cerchio. Rebay aveva espresso, in una lettera del 1944 a Wright, il desiderio di trasferire i dipinti "oggettivi" dalla suite dei Guggenheim al Plaza Hotel al museo per esporli, come precursori storici delle opere non-oggettive, in un'ala separata dell'edificio e non all'ultimo piano, "simile a una vecchia soffitta sopra la testa piena di cianfrusaglie"[9]. Nel museo, oggi, la collezione Thannhauser funge proprio da punto di partenza storico come l'avrebbe desiderato Rebay; l'opera più antica è *L'Hermitage a Pontoise* di Camille Pissarro (1867 circa). I direttori che si sono nel frattempo succeduti hanno colmato le lacune cronologiche e stilistiche create dal collezionismo, ispirato ma eccentrico, di Hilla Rebay.

Note

1 Hilla Rebay, *The Beauty of Non-Objectivity*, in *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings: Second Enlarged Catalogue*, cat. mostra, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1937, pag. 13.

2 Joan M. Lukach, *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art*, George Braziller, New York 1983, pag. 64.

3 Statuto della Guggenheim Foundation, 25 giugno 1937.

4 Lukach, *Hilla Rebay*, pag. 88.

5 Peggy Guggenheim, *Out of This Century: Confessions of an Art Addict*, Universe Books, New York 1979, pag. 171 (edizione italiana *Una vita per l'arte*, Rizzoli, Milano 1982).

6 Se "Art of This Century" significa l'arte di questo secolo, "Art of Tomorrow" indica l'arte di domani (n.d.t.).

7 Guggenheim, *Out of This Century*, pag. 315.

8 Ibid., pag. 317.

9 Lukach, *Hilla Rebay*, pag. 190.

Jennifer Blessing

Peggy Guggenheim e l'arte del secolo scorso

Il Surrealismo si rivela un perfetto terreno di gioco per Peggy Guggenheim: confinata dalle regole di condotta dell'aristocrazia ebrea newyorkese in cui viene cresciuta, nel 1920 si rifugia in Europa e si trova a Parigi ad assistere alla nascita del Surrealismo. Negli anni '20 il suo rapporto con il movimento si limita a contatti mondani con figure prevalentemente letterarie, non venendo attivamente coinvolta nella vita della comunità artistica fino al 1938, quando decide di aprire una galleria a Londra.

Il nome della galleria, Guggenheim Jeune, è un riferimento ironico alla nota Galerie Bernheim-Jeune di Parigi e allo stesso tempo incoraggia l'errata supposizione che Peggy Guggenheim sia figlia di Solomon R. Guggenheim, famoso collezionista newyorkese di pittura non-oggettiva, in realtà suo zio. L'arguzia non viene per nulla apprezzata dalla serissima consulente di Solomon, Hilla Rebay, che rimprovera Peggy aprendo così un'ostilità duratura tra le due donne: "È estremamente ripugnante vedere come ora, quando è divenuto sinonimo di un ideale nell'arte, il nome dei Guggenheim venga associato al commercio"[1]. Guggenheim Jeune diviene però il modello per Art of This Century, l'azzardata impresa di Peggy Guggenheim, la galleria ormai passata alla storia, aperta nel centro di New York nel corso della seconda guerra mondiale. Molte esposizioni tenute in Inghilterra divengono il prototipo per quelle americane: in entrambe le gallerie Peggy privilegia i surrealisti, espone le opere di scultori e artisti emergenti, e non fa alcun tentativo di censurare l'arte potenzialmente controversa, forse anzi cerca di promuoverla. A Londra Peggy inizia a comperare opere d'arte e come ricorderà anni dopo, "La prima cosa che comprai fu un bronzo di Arp", *Testa e conchiglia* (1933 circa, pag. 24), acquistato dall'artista nel 1938. "Me ne innamorai talmente che chiesi di poterlo tenere tra le mani e nel momento in cui lo afferrai sentii di volerlo"[2].

Nel marzo 1939 Peggy Guggenheim decide di fondare a Londra un museo per l'arte del XX secolo, ma restare a Londra diviene impossibile e si trasferisce a Parigi, con l'intenzione di aprire il proprio museo in un palazzo. Mentre il resto dell'Europa si prepara alla guerra, Peggy, con in mano una lista di opere irrinunciabili, dà inizio a una girandola di acquisti decisa a "comprare un'opera al giorno"[3]. Nonostante sostenga che la sua collezione sia "storica e priva di pregiudizi"[4], e di non nutrire preferenze personali per uno stile in particolare, il cuore di Peggy Guggenheim appartiene al Surrealismo.

Fin dalla prima codificazione del movimento fatta da André Breton nel 1924, con la pubblicazione del famoso *Manifesto del Surrealismo*, uno degli scopi principali del movimento è la liberazione dalla repressione di ogni tipo: sociale, politica, psicologica e sessuale. La trasgressione surrealista delle norme borghesi codificate, che deriva dalla prassi dada

Peggy Guggenheim a Parigi, 1924 circa.
Foto di Man Ray.

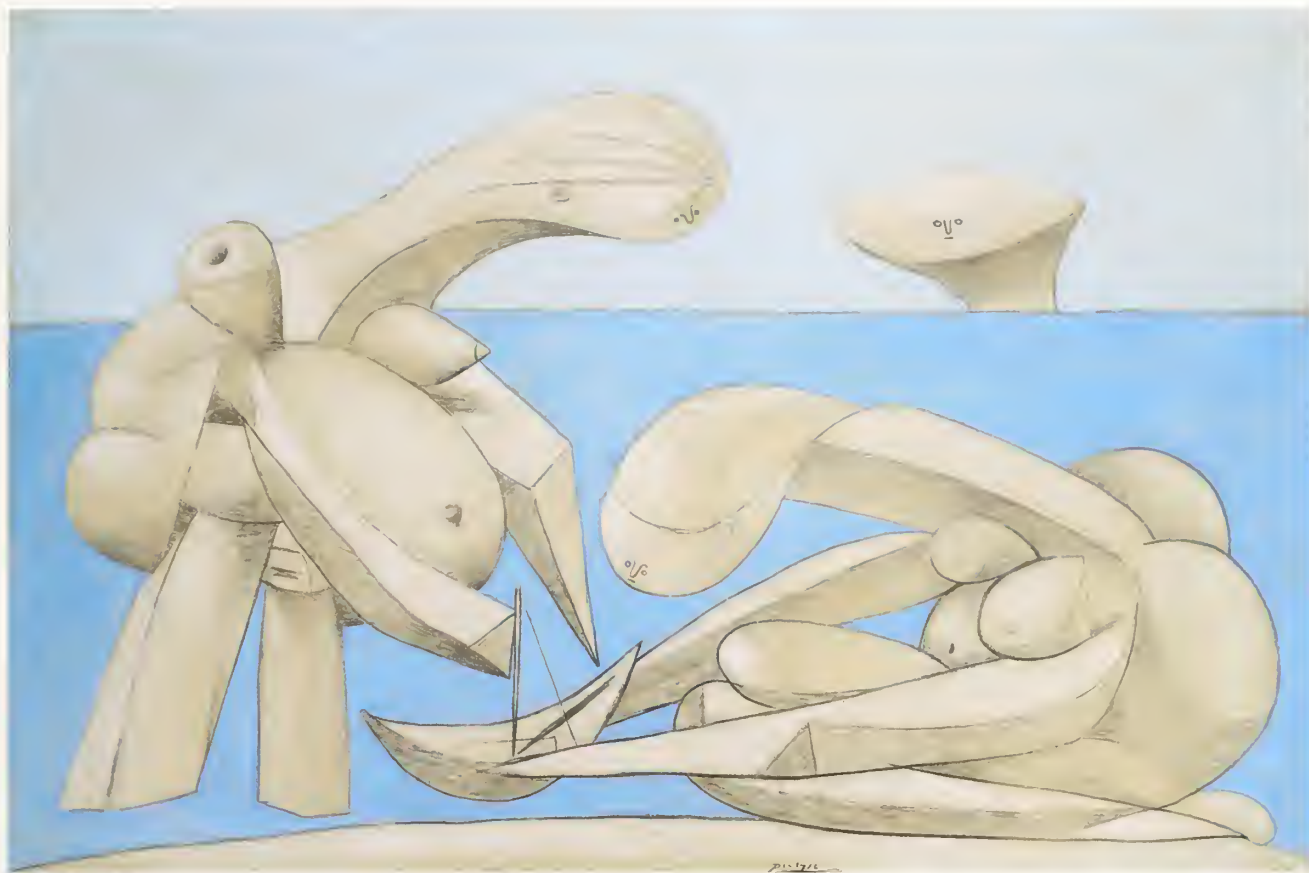
Jean Arp, *Testa e conchiglia (Tête et coquille)*, 1933 circa. Ottone lucidato, altezza 19,7 cm. Collezione Peggy Guggenheim, Venezia 76.2553.54.

Pablo Picasso, *Sulla spiaggia (La Baignade)*, 12 febbraio 1937. Olio, conté e gesso su tela, 129,1 x 194 cm. Collezione Peggy Guggenheim, Venezia 76.2553.5.

conseguente alla disillusione del primo dopoguerra, permette in teoria l'espressione spontanea di qualsiasi desiderio o capriccio represso. Peggy raggiunge la maturità nell'atmosfera avventurosa della Parigi degli anni '20, e sfrutta pienamente la libertà che la ricchezza le permette. In una intervista del 1976 afferma: "Io ero l'autentica donna emancipata . . . facevo tutto, ero tutto; ero assolutamente libera dal punto di vista finanziario, emotivo, intellettuale e sessuale"[5]. All'inizio degli anni '20 Peggy tenta l'esperienza del matrimonio e della maternità convenzionali, ma nel 1928 lascia marito e figli e finisce per stabilirsi a Londra. Sconvolge la madre, tra gli altri, convivendo con una serie di amanti e si concede storie con artisti surrealisti come E. L. T. Mesens e Yves Tanguy, e con lo storico dell'arte e artista Roland Penrose. Pur collezionando opere astratte, Peggy non nutre simpatie per il programma spirituale dell'astrattismo o per Rebay, che se ne è proclamata portavoce. L'antipatia diviene aperto conflitto nel 1941, quando Peggy si trasferisce a New York.

Nei mesi precedenti la caduta di Parigi Peggy Guggenheim passa al setaccio gli studi degli artisti e riceve i mercanti d'arte nella propria camera d'albergo, impegnandosi assiduamente nell'ammassare una collezione di opere importanti che illustrino il periodo storico a partire dal 1910. Di questo periodo scriverà, ad esempio, che "Il giorno in cui Hitler entrò in Norvegia, io entrai nello studio di Legér e comprai uno splendido quadro del 1919 [*Uomini in città*, Collezione Peggy Guggenheim] per mille dollari. Non digerì mai il fatto che pensassi di comperare quadri proprio quel giorno"[6].

La collezione surrealista creata da Peggy delinea nel suo complesso una vasta esplosione di raffinata ossessione sessuale. Passando dalle curve biomorfiche vagamente femminili delle opere scultoree di Arp alle dettagliate descrizioni anatomiche delle donne nei dipinti di Max Ernst o di Salvador Dalí, il Surrealismo è radicato nel corpo, spesso quello femminile. Alla base delle nozioni del movimento sul funzionamento dell'inconscio e delle sue macchinazioni nel campo del desiderio sessuale si trovano le teorie di Sigmund Freud, che vengono divulgate da varie riviste surrealiste e da mezzi di comunicazione più popolari. Alcuni artisti conoscono bene gli scritti originali di Freud; ad esempio, l'opera di Ernst, che aveva studiato testi di psicoanalisi, riflette una profonda comprensione dei concetti freudiani.

Gli artisti dada utilizzano allusioni sessuali nelle loro assurde costruzioni meccanomorfe, associando ironicamente la struttura del corpo umano o l'atto del rapporto sessuale con attrezzi e strumenti o parti di motore. I surrealisti tuttavia aggiungono una dimensione psicoanalitica all'uso della metafora sessuale. Spesso essi visualizzano la mente inconscia come un paesaggio in cui traumi e desideri sono

metaforicamente personificati da figure e oggetti che abitano lo spazio fittizio. In *L'aurora* di Paul Delvaux (1937, pag. 127)[7] e *Senza titolo* di Dalí (1931, pag. 128) si mantiene un senso arcano della realtà grazie alla prospettiva convenzionale e alla presenza di forme familiari giustapposte in modo inusuale. In entrambi i dipinti l'oggetto del desiderio è una donna assimilata alla natura. Il desolato paesaggio di Dalí riecheggia nel suolo lunare di *Il sole nel suo portagioie* di Tanguy (1937, pag. 129), che però diverge da immagini riconoscibili, creando corpi antropomorfici che fanno pensare a singoli esseri. Tanguy preserva la sensazione di corporeità plasmando le forme astratte e le ombre che queste proiettano, mentre le forme ossute e appuntite radicano i corpi in un ambito organico. Le ombre delle emanazioni radiali della figura a metà campo sulla destra ricordano la simbologia delle evanescenze sessuali di Joan Miró in quadri come *Personaggio* (1925, pag. 130). *Sulla spiaggia* di Pablo Picasso (1937) mantiene schematicamente lo spazio fittizio delle opere "realiste" di surrealisti come Dalí, sebbene in questo caso sia occupato da donne-mostri di fantasia, la cui costruzione scultorea viene determinata dalle parti sessuali.

Caduta Parigi, Peggy Guggenheim è costretta a fuggire nel sud della Francia da dove, crescendo l'intensità del conflitto, organizza il trasferimento della propria collezione e della famiglia a New York. Grazie al suo aiuto riescono a lasciare l'Europa anche Breton, Jaqueline Lamba e la loro figlioletta, oltre a Ernst, che si trovava in una situazione particolarmente difficile dato che era stato internato in Francia come straniero nemico. Proprio in questo periodo Peggy e l'artista iniziano una relazione che sfocia in un matrimonio di breve durata celebrato a New York, dove arrivano il 14 luglio 1941. Secondo Peggy il dipinto di Ernst *L'antipapa* (1941–42, pag. 26) è una manifestazione del loro complesso rapporto[8]. Trasferitasi a New York per la durata della guerra, Peggy Guggenheim continua la redazione del catalogo della collezione già iniziata in Europa. Decisa ad aprire finalmente il museo che

Max Ernst, *L'antipapa* (*The Antipope*), dicembre 1941–marzo 1942. Olio su tela, 160,8 x 127,1 cm. Collezione Peggy Guggenheim, Venezia 76.2553.80.

Galleria surrealista di Art of This Century, New York, 1942. Sulla parete di fondo è esposta *L'aurora* di Paul Delvaux (luglio 1937, pag. 127). Foto di Berenice Abbott.

aveva progettato, assume l'architetto visionario Frederick Kiesler per progettare un ambiente adatto alla sua collezione, "un luogo in cui chi sta facendo qualcosa di veramente innovativo possa esporre"[9], e il 20 ottobre 1942, nello spazio precedentemente occupato da due sarti al 30 West 57th Street, apre la sua galleria-museo, Art of This Century, catalizzando l'attenzione a livello nazionale.

Con l'assunzione di Kiesler, che definisce "l'architetto più all'avanguardia del secolo"[10], Peggy Guggenheim sfida lo zio e la consulente Rebay, che avevano aperto nel 1939 il loro Museum of Non-Objective Art in un ex salone automobilistico al 24 East 54th Street. In realtà, negli anni '30, Rebay aveva preso in considerazione l'ipotesi di affidare a Kiesler l'incarico di progettare uno spazio espositivo al Rockefeller Center. Definendo il proprio spazio un museo (per un breve periodo Peggy fa pagare l'ingresso), assicurandosi i servizi di un architetto noto per le scenografie e il teatrale allestimento di mostre, sfidandolo poi a inventare un nuovo modo di esporre opere d'arte, Peggy Guggenheim dà origine a un'ondata sensazionale che sembra voler provocare deliberatamente lo zio e Rebay[11].

Kiesler progetta quattro gallerie per Art of This Century. La più convenzionale, illuminata dalla luce naturale, funge da biblioteca di pittura, centro di studi per la "collezione permanente" di Peggy, e spazio per le mostre temporanee. Kiesler considera repressive le pareti, per cui le partizioni della galleria astratta, fatte di teli di canapa blu oltremare tesi e trattenuti da corde, sembrano fluttuare dato che non toccano né il pavimento né il soffitto. I dipinti, montati su tripodi sospesi a funi, sembrano librarsi nello spazio, dando il loro contributo all'atmosfera antigravitazionale della galleria. Per un espositore automatico, o galleria cinetica, Kiesler progetta vari meccanismi che introducono il moto dinamico e permettono la visione delle opere d'arte in uno spazio limitato. Questa porzione di corridoio diviene famosa come la galleria dello "spettacolino da un centesimo"[12]. La galleria surrealista, considerata lo spazio più anticonvenzionale, espone dipinti senza cornice montati su supporti, paragonati da Kiesler a delle braccia aperte che

sporgono dalle pareti curve in legno. La registrazione su nastro dello sferragliare di un treno dà origine a un'esperienza di percezione alterata; le luci, programmate per illuminare alternativamente parti diverse della stanza buia, disorientano ulteriormente il visitatore.

Nel 1936 il primo direttore del Museum of Modern Art, Alfred H. Barr Jr., rappresenta la giovane storia dell'arte del XX secolo come una inesorabile tensione all'astrazione, che si divide in due percorsi distinti: "arte astratta non geometrica" costituita dalle fila dell'Espressionismo, Surrealismo e Brancusi, contro "arte astratta geometrica", che fluisce da De Stijl, Neoplasticismo, Bauhaus e Costruttivismo[13]. Questo schema di definizione di termini e categorie si conferma tuttora piuttosto inelegante e controverso, ma mette in luce il nascente paradigma dialettico del pensiero sull'Arte Moderna al centro della rivalità tra Peggy Guggenheim e Hilla Rebay. La differenziazione tra le due posizioni inizia a livello etimologico, com'è evidente dal modo in cui le due donne descrivono le rispettive collezioni. Hilla Rebay usa il termine "non-oggettiva" per contraddistinguere l'arte generata direttamente dall'immaginazione dell'artista, ma che non è astratta in quanto non deriva dal mondo osservabile. Peggy Guggenheim rifiuta di utilizzare il termine "non-oggettivo" persino per descrivere la parte non surrealista della propria collezione, preferendo definire quelle opere "non realiste" o talvolta "astratte"[14].

Come scrive Rebay, "i dipinti della Non-oggettività rappresentano la chiave di accesso a un mondo di elevazione non materialistica. Educare l'umanità a rispettare e apprezzare il valore spirituale unirà le nazioni più fermamente di qualsiasi società delle nazioni"[15]. Rebay considera il proprio museo come "il Tempio della Non-oggettività", mentre Peggy Guggenheim definisce il suo "un laboratorio di ricerca"[16]. Il Museum of Non-Objective Painting presenta l'idea di Rebay: dipinti inequivocabilmente puri in ambienti rasserenanti, pareti rivestite di velluto grigio, moquette elegante, incensi e musica di Bach in sottofondo. Peggy al contrario allestisce mostre come *Natural, Insane, Surrealist Art*, in cui espone legni rinvenuti sulla spiaggia, radici e frammenti di mascelle

Peggy Guggenheim e Jackson Pollock davanti al *Mural* di Pollock (1943, ora nel Museum of Art, University of Iowa, Iowa City) nell'appartamento di Peggy, New York, 1946 circa. Foto di George Karger.

Peggy Guggenheim sul letto con *Testiera di letto in argento* di Alexander Calder (inverno 1945–46, Collezione Peggy Guggenheim) nel suo palazzo a Venezia, 1956. Foto di Roloff Beny.

(con i denti) nella sua galleria cacofonica, con il frastuono registrato del treno e le luci lampeggianti.

Esattamente come era accaduto a Londra, Peggy Guggenheim porta con sé a New York numerosi primati: organizza la prima mostra di opere di Arp, la prima mostra internazionale di collage, proprio come aveva allestito a Londra, tra le altre, la prima mostra di Vasily Kandinsky. Peggy diventa però famosa soprattutto per aver fornito sostegno economico e spazio espositivo alla nascente Scuola di New York di espressionisti astratti, e per aver allestito mostre personali di William Baziotes, David Hare, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko e Clyfford Still, molti dei quali giungono alla maturità sotto l'influenza del Surrealismo. In realtà, Peggy considera la promozione di Pollock la sua "impresa più onorevole"[17]. Nel 1981 Lee Krasner riassume i risultati ottenuti da Peggy Guggenheim: "L'importanza di Art of This Century era assoluta poiché era il luogo dove poter vedere per la prima volta la Scuola di New York . . . La galleria era il fondamento, il posto dove tutto iniziò. Non c'era altro luogo in tutta New York dove ci si potesse aspettare una reazione scevra da pregiudizi. Nel realizzare ciò che ha fatto, Peggy è stata inestimabile". In una intervista del 1977, Hare sottolinea: "Esistevano solo tre luoghi a New York nei primi anni '40: Julien Levy, Pierre Matisse e Peggy. Lei era l'unica a esporre arte americana contemporanea: certo che era importante. Dava alla gente la possibilità di esporre, di vedere, di essere visti . . . lei ti appoggiava, e questo era fondamentale"[18]. Peggy Guggenheim decide "di servire il futuro invece che registrare il passato"[19] e seguendo questo mandato espone il lavoro di molti artisti giovani e sconosciuti.

Almeno il quaranta per cento degli artisti che espongono ad Art of This Century sono donne, e più di un quarto delle personali sono dedicate ad artiste, tra le quali sono tuttora familiari i nomi di Louise Bourgeois, Leonora Carrington, Léonor Fini, Frida Kahlo, Louise Nevelson, Meret Oppenheim e Dorothea Tanning. Peggy Guggenheim organizza due mostre dedicate esclusivamente all'opera di artiste. *Exhibition by 31 Women*, terza mostra organizzata ad Art of This Century, con una giuria che seleziona le artiste, fa dire a un giornalista che "questa galleria sta già mantenendo la sua promessa di scoprire nuovi problematici talenti"[20]. La seconda mostra, *The Women*, si tiene alla fine della terza stagione della galleria. Le recensioni offrono un'idea del clima con cui vengono accolte le due mostre. Un giornalista asserisce con tono condiscendente che "altre organizzazioni di sole donne dovrebbero fare un salto" alla mostra, mentre un altro si serve di metafore culinarie per descrivere i tentativi "sfiziosi" del gruppo[21].

Georgia O'Keeffe, ad esempio, capisce come una mostra al femminile sia uno svantaggio e risponde

freddamente a Peggy Guggenheim: "Io non sono una donna pittrice"[22]. Nell'allestire queste mostre come pure la *Exhibition of Paintings and Drawings by Children*, *The Negro in American Life* (una mostra di fotografie che ritraggono neri americani, non però eseguite da loro), e *Natural, Insane and Surrealist Art*, Peggy condivide le categorie separatiste del Surrealismo, che perpetuano la posizione assiomatica del sano maschio bianco adulto, di per sé non definito in una categoria, come metro di paragone da cui gli "altri" divergono. Peggy, tuttavia, inserisce con regolarità opere di donne nelle mostre di gruppo ad Art of This Century, dedica mostre personali ad alcune artiste, tra le quali sono figure di rilievo della scena artistica newyorkese, come Irene Rice Pereira, Janet Sobel e Hedda Sterne, e ne colleziona le opere, nonostante molte siano negli anni donate o vendute.

Mentre la seconda guerra mondiale volge alla fine, Peggy morde il freno nell'attesa di ritornare in Europa, che preferisce da sempre agli Stati Uniti. Finisce per stabilirsi a Venezia e porta alla città una profusione di arte a malapena conosciuta in Italia, rivitalizzando la stagnazione culturale proprio come aveva fatto prima a Londra e poi a New York. A Venezia fa inarcare le sopracciglia, come sempre, per il suo comportamento dissipato. Acquista un palazzo con un passato scabroso per ospitare la propria collezione, tiene salotto con una interminabile parata di celebrità e in generale si comporta con lo slancio sfrenato che le è caratteristico. Continua a collezionare arte, sostenendo artisti locali emergenti come aveva fatto a Londra e New York. Peggy istituisce finalmente quel museo che era stato suo scopo precipuo sin dal 1939, la Collezione Peggy Guggenheim, ricevendo le folle che arrivano per vedere sia l'arte surrealista che la donna meravigliosa che l'ha raccolta. Uno dei ritratti preferiti da Peggy Guggenheim per i fotografi ne compendia l'autorappresentazione nel ruolo di donna favolosa e surreale, poiché viene raffigurata nella sua camera da letto, con un aderente abito Fortuny, con alle spalle la testiera di Alexander Calder e alla parete i numerosi orecchini appesi come trofei di una moderna feticista.

Note

Tratto da Jennifer Blessing, *Peggy Guggenheim e il Surrealismo*, trad. Chiara Barbieri e Elena Cimenti, in *Alberto Giacometti e Max Ernst: Surrealismo e oltre nella Collezione Guggenheim*, cat. mostra, Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2002, pagg. 31–46; il testo è stato pubblicato per la prima volta in AA.VV., *Art of This Century: The Guggenheim Museum and Its Collections*, Guggenheim Museum, New York 1993, pagg. 181–216.

1 Peggy Guggenheim, *Out of This Century: Confession of an Art Addict*, André Deutsch Limited, Londra 1979, pag. 171 (edizione italiana *Una vita per l'arte*, Rizzoli, Milano 1982).

2 Ibid., pag. 162.

3 Ibid., pag. 209.

4 Ibid., pag. 214.

5 Citato in John H. Davis, *The Guggenheims: An American Epic*, William Morrow and Company, New York 1978, pag. 434.

6 Guggenheim, *Out of This Century*, pag. 218.

7 Questo dipinto ha un significato particolare per Peggy Guggenheim. In *Out of This Century* (pag. 191) ricorda di aver dormito con Penrose sotto un Delvaux simile: "Ero così emozionata; mi sentivo come se fossi una delle donne". Peggy acquista il dipinto da Mesens a Londra nel 1938. Si veda Angelica Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice: The Solomon Guggenheim Foundation*, Harry H. Abrams e Solomon Guggenheim Foundation, New York 1985, pag. 215.

8 Guggenheim, *Out of This Century*, pagg. 261–62.

9 Peggy Guggenheim, citata in Adelaide Kerr, *In House That Peggy Built, Paintings Dangle From the Ceiling, and the Walls Often Curve*, "Times Dispatch", Richmond, Va., 2 novembre 1942.

10 Guggenheim, *Out of This Century*, pag. 270.

11 Joan M. Lukach, *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art*, George Braziller, New York 1983, pag. 155, sottolinea che il nome della galleria di Peggy Guggenheim implica "una sfida diretta alla 'Art of Tomorrow' dello zio" (una parte della collezione di Solomon Guggenheim viene esposta nel 1939 alla mostra *Art of Tomorrow* nel museo della 54th Street).

12 *Isms Rampant: Peggy Guggenheim's Dream World Goes Abstract, Cubist, and Generally Non-Real*, "Newsweek", 2 novembre 1942, pag. 66.

13 L'autorevole catalogo di Barr, *Cubism and Abstract Art* (Museum of Modern Art, New York 1936) mostra in copertina un misterioso schema che segna la diffusione dell'influenza nell'arte dell'inizio del XX secolo.

14 Si veda, ad esempio, Peggy Guggenheim, a cura di, *Art of This Century*, Art of This Century, New York 1942, pag. 9; e Guggenheim, *Out of This Century*, pag. 276.

15 Hilla Rebay, *Definition of Non-Objective Painting*, in *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, cat. mostra, Carolina Art Association, Charleston, S.C. 1936, pag. 8.

16 Citato in Lukach, *Hilla Rebay*, pag. 62, e in Melvin P. Lader, *Peggy Guggenheim's Art of This Century: The Surrealist Milieu and the American Avant-Garde, 1942–1947*, tesi di dottorato, University of Delaware (disponibile presso University Microfilms International, Ann Arbor, Mich.), 1981, pag. 126.

17 Guggenheim, *Out of This Century*, pag. 347. Scrive a pag. 303 che Pollock era il "figlio spirituale" suo e di James Johnson Sweeney (che divenne il direttore del Solomon R. Guggenheim Museum nel 1952).

18 La galleria era importante anche per i giovani artisti americani poiché permetteva loro di avere un accesso altrimenti non facile alle opere europee. Le citazioni di Krasner e Hare sono riportate in Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice*, pag. 799.

19 Comunicato stampa dell'ottobre 1942 per l'inaugurazione di Art of This Century, riportato in Lader, pag. 126.

20 R. F. [Rosamund Frost], *Thirty-Odd Women*, "Art News" 41, 15–31 gennaio 1943, pag. 20.

21 "Art News" 44, 1–31 luglio 1945, pag. 26; e Robert M. Coates, *The Art Galleries*, "The New Yorker" 18, 15 gennaio 1943, pag. 56.

22 Riportato in Jimmy Ernst, *A Not-So-Still Life*, St.Martin's/Marek, New York 1984, pag. 236.

Mark C. Taylor

Dalla semplicità alla complessità: come cambia l'architettura dei musei

Le strutture architettoniche che caratterizzano il Guggenheim non si limitano soltanto a cemento, calce, acciaio e vetro, ma, cosa ancora più importante, riflettono le correlazioni delle mutevoli visioni della funzione di un museo nella cultura contemporanea. Sin dalle primissime fasi della loro spesso burrascosa collaborazione fu chiaro che Solomon Guggenheim, Hilla Rebay e Frank Lloyd Wright volevano per il loro nuovo museo un'architettura che creasse un'ambientazione nella quale la visione spirituale dell'arte che intendevano esporre avrebbe davvero trasformato la coscienza del pubblico e, più in generale, cambiato la società nel suo insieme. Anziché un fondo neutro per i quadri, il museo doveva essere un'opera d'arte che avrebbe espresso e promosso precisi valori artistici, sociali e spirituali. Thomas Krens, direttore della Solomon R. Guggenheim Foundation dal 1988, ha compreso che la coerenza, paradossalmente, implica cambiamento; egli sottolinea che se il Guggenheim è destinato a concretizzare la promessa della sua visione originale e dell'ottimismo utopistico suggerito dalla sua architettura, deve ridefinire se stesso. Nel mondo attuale le reti di scambio globali stanno velocemente trasformando le condizioni della produzione e della comunicazione culturale. Come Guggenheim e Rebay trovarono in Wright l'architetto capace di dare forma alla loro visione, così Krens ha trovato in Frank O. Gehry l'architetto in grado di progettare una struttura complessa quanto quella della sua visione del XXI secolo. Come la ricerca della semplicità da parte di Rebay dà luogo alla declinazione della complessità di Krens, così l'armoniosa spirale di Wright prende forma nella rete ripartita di Gehry.

Lucernario della rotonda principale del Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Le fotografie riprodotte in questo saggio sono di David Heald eccetto l'immagine a pag. 34.

ALLA RICERCA DELLA SEMPLICITÀ

In una lettera a Wright del 1 luglio 1943, Rebay dichiarò: "Voglio un tempio dello spirito, un monumento!"[1]. Quattro anni prima si inaugurava il Museum of Non-Objective Painting, diretto da Hilla Rebay. Ella aveva inizialmente suggerito di chiamare il museo che avrebbe ospitato la collezione di dipinti Guggenheim "Tempio della non-oggettività e devozione". Quando scrisse a Wright, Rebay era alla ricerca di un architetto per progettare un museo in grado di esprimere la sua visione spirituale dell'arte. Questo profondo interesse per la spiritualità era scaturito – dopo aver assistito a una sua lezione all'età di quattordici anni – dall'incontro con l'antroposofia visionaria di Rudolf Steiner. Per Rebay l'arte – o meglio, l'arte non-oggettiva – genera il senso di unità e armonia che un tempo era appannaggio della religione. Proprio come Dio è un artista che crea il mondo come un'opera d'arte, così "gli artisti della non-oggettività", che "dipingono con lo spirito religioso della creazione intuitiva", danno vita a opere d'arte in cui la materia e lo spirito sono una cosa sola[2].

In Wright Rebay trovò un architetto che era straordinariamente adatto a realizzare la sua visione artistica e in Rebay Wright trovò una cliente che gli offriva la straordinaria opportunità di mettere in atto la sua visione architettonica. L'"architettura organica" di Wright si ispira agli stessi principi fondamentali e ideali che Rebay riconosce alla pittura non-oggettiva. Nel 1939 Wright diede la sua più concisa definizione di architettura organica: "Ciò che noi chiamiamo architettura organica non è un semplice concetto estetico, né un culto né una moda, ma un reale movimento basato sull'idea profonda di una nuova integrità della vita umana in cui Arte e Religione e Scienza siano 'uno'. La Forma e la Funzione viste come Uno, questa è la Democrazia"[3]. Wright e Rebay concordano sul fatto che l'organico non è un fenomeno strettamente naturale bensì una nozione strutturale che unifica le differenze e media gli opposti.

Per Wright, come per Rebay, le esperienze dell'infanzia furono decisive. Il primo approccio del giovane Wright al sistema educativo della scuola per l'infanzia di Fröbel fu propedeutico soprattutto all'elaborazione della sua successiva visione del mondo e alla comprensione dell'architettura. Come spiega Robert McCarter:

> *Il metodo educativo di Fröbel dava importanza all'apprendimento diretto dalla natura . . . Esso insegnava al bambino a vedere che le forme e i motivi geometrici componevano ogni oggetto in natura e a considerare ogni oggetto come 'un tutto, sia nella sua unità organica che nelle parti che lo compongono', come spiega lo stesso Friedrich Wilhelm August Fröbel nel suo manuale. L'educazione mirava a portare il bambino, attraverso il gioco, alla comprensione dell'esistenza di un'intrinseca coerenza insita nelle cose e che il mondo materiale e quello spirituale sono una cosa sola*[4].

Come l'incontro giovanile di Rebay con Steiner le consentì un'apertura ai fondamenti della teosofia mistica di H. P. Blavatsky, così la precoce formazione secondo i principi di Fröbel introdusse Wright ai poeti trascendentali americani le cui opere egli lesse religiosamente negli anni successivi[5]. Incise nella pietra all'ingresso del complesso di Taliesin West (1937–59) erano alcuni versi tratti dalle *Leaves of Grass* (1855) di Walt Whitman:

> *Le fedi misurate di altre terre,*
> *Le grandezze di un tempo*
> *Non sono già per te,*
> *Ma le grandezze tue,*
> *Fedi e ampiezze deifiche, che assorbono e*
> *comprendono tutto*
> *Tutte ammissibili a tutto*[6].

Compito dell'arte e dell'architettura è articolare il "tutto ammissibile a tutto" che costituisce l'unità organica della vita.

Solomon R. Guggenheim Museum, 1959.
Foto di Robert E. Mates.

Solomon R. Guggenheim Museum, 1993.

Rebay crede che le complessità della vita moderna determina una ricerca della semplicità che l'arte e l'architettura devono soddisfare. "Quando le nostre vite diventano più frettolose e affollate da impressioni e sensazioni in continuo cambiamento," ella afferma, "i nostri nervi richiedono un contrasto di quiete e di riposo casalingo. La gente esigerà per le proprie abitazioni linee sempre più semplici e vorrà muri chiari e tranquillizzanti. Gli unici quadri adatti a decorare questi muri sono quelle creazioni il cui equilibrio di forme, linee e colori armonizza con lo spazio e rinfresca l'anima"[7]. L'architettura di Wright promette la semplicità di cui Rebay è alla ricerca. Nella sua *Autobiografia* (1943) Wright spiega il significato della semplicità organica collocandola in un contesto religioso:

> *È questo, ritengo, l'unico segreto della semplicità: dobbiamo cioè essere convinti che nessuna cosa è di per se stessa semplice. Io credo che nulla debba mai essere semplice di per sé, ma che ogni cosa debba conseguire la semplicità nel senso che gli artisti dovrebbero attribuire al termine, soltanto come una parte perfettamente realizzata di un tutto organico. Solo in quanto un particolare, o una parte qualsiasi diviene elemento armonioso dell'armonico tutto, può pervenire allo stato di semplicità. Qualsiasi fiore selvatico è realmente semplice, ma se si riproduce lo stesso fiore selvatico coltivandolo, esso cessa di essere tale. Lo schema dell'originale non appare più chiaramente. Chiarezza di struttura e perfetto significato sono entrambi fattori essenzialissimi alla innata semplicità dei gigli di campo. 'Essi non faticano né filano'. Gesù ha scritto il supremo saggio sulla semplicità con queste parole: 'Guardate come crescono i gigli del campo'"*[8].

L'espressione architettonica della semplicità organica è la "plasticità": "Un profilo significativo e una superfice espressiva, Plasticità (continuità fisica) è un mezzo utile per formare il corpo fisico di un'Architettura Americana organica o integrale"[9]. Wright unisce i concetti di organicismo, semplicità e plasticità per formare il principio di continuità che coerentemente guida la sua teoria e la sua pratica architettonica; integrando struttura e sito e unificando forma e funzione, allo stesso modo di interno ed esterno, Wright cerca di creare un continuum attraverso il quale le discontinuità dell'esperienza moderna possano essere superate.

Poiché la ricerca di Wright sulla continuità della semplicità organica permeava tutta la sua architettura, egli si convinse che il Guggenheim Museum rappresentava la piena realizzazione del suo obiettivo di raggiungere l'armoniosa integrazione degli opposti. Il tratto più distintivo del Guggenheim è, naturalmente, la rampa a spirale che si avvolge elegantemente salendo verso il cielo. Lungo questa curva che sale gradualmente, l'isolamento e la

Museo Guggenheim Bilbao.

discontinuità delle gallerie, simili a scatole, lascia spazio a un flusso ininterrotto di spazio continuo. Il museo, stando a Wright, è "uno spazio grandioso su un unico piano continuo. L'occhio non si imbatte in cambi improvvisi, ma è delicatamente guidato e curato come se fosse sulla riva del mare a guardare il frangersi delle onde . . . un piano che scorre in un altro piano invece della solita sovrapposizione di piani stratificati"[10]. In cima alla spirale una cupola trasparente che unisce cielo e terra crea "una chiara atmosfera luminosa" che permette al quadro di essere visto "più di quanto poté vedere il pittore stesso nei cambiamenti di luce"[11]. Wright estende il suo concetto di plasticità organica dall'armoniosa integrazione degli elementi nella struttura, all'interazione reciproca tra architettura e arte:

> *La pittura è stata spesso presentata negli spazi decisamente inadatti della vecchia architettura statica. Nell'armonica e fluida quiete creata dagli interni di questo edificio, la nuova pittura sarà vista per se stessa nelle condizioni più favorevoli.*
>
> *Non è per subordinare i quadri all'edificio che ho pensato questo progetto. Al contrario, era per fare dell'edificio e della pittura un'ininterrotta splendida armonia mai esistita prima nel Mondo dell'Arte"*[12].

LA COMPLESSITÀ EMERGENTE

Krens, visionario quanto Rebay, guarda a un mondo passato che crede stia scomparendo e anticipa un'epoca ricca di opportunità per coloro che vogliono pensare e agire diversamente. La ristrutturazione del museo è necessaria non solo per i mutamenti dell'arte verificatisi negli ultimi decenni ma anche per le più ampie trasformazioni sociali, economiche e politiche che si stanno verificando. Krens è convinto che la struttura dei musei d'arte di oggi può essere fatta risalire al modello dell'enciclopedia settecentesca, che "i musei d'arte sono un'idea del XVIII secolo (l'enciclopedia) in un contenitore del XIX secolo (il palazzo disteso)"[13]. Il sogno dell'enciclopedia è presentare un catalogo onnicomprensivo di conoscenza organizzata sistematicamente. Con l'avvento di ciò che Manuel Castells descrive come la "società della rete"[14], questo modello enciclopedico non funziona più. In una cultura di reti emergenti a livello mondiale e di network globali, si devono articolare modelli diversi per l'organizzazione del sapere e le nuove istituzioni.

Nel tentativo di descrivere il nuovo modello di museo che sta sviluppando, Krens evoca la metafora dell'organismo: "Aggiungendo Bilbao, . . . iniziamo a diventare un'istituzione abbastanza unica al mondo.

Thomas Krens e Frank Gehry a Bilbao, 1995.

Mio intento è che si consideri il Guggenheim un organismo; queste altre sue parti danno forza all'operazione nel suo insieme"[15]. I modi in cui l'organismo di Rebay e Wright si differenzia dall'organismo di Krens riflettono la differenza tra il Guggenheim del XX secolo e il Guggenheim del XXI. Mentre l'organismo di Rebay e Wright è un fenomeno naturale, l'organismo di Krens è una struttura informativa globale che esemplifica la società della rete. Krens non solo riconosce, ma in realtà abbraccia, l'irriducibile complessità come condizione di innovazione creativa. Dal momento che ogni rete fa sempre parte di altre reti, il museo, grazie ad esse, è inserito in un intreccio di relazioni sociali, politiche ed economiche che vanno ben al di là di ciò che tradizionalmente viene considerato dominio dell'arte. In una società di network, il flusso è sempre multidirezionale e multidimensionale. Questa ragnatela infinitamente complessa è ciò che conferisce all'arte il suo potere di trasformare le istituzioni grazie a una consapevolezza in continuo cambiamento.

A differenza di Rebay e Wright, Gehry di rado si lascia coinvolgere dalla speculazione spirituale o dalla meditazione filosofica. L'unica eccezione a questa sua reticenza è un interessante saggio intitolato *Theism or Atheism?* che egli scrisse quando era adolescente e non pubblicò mai. Nonostante gli aspetti affascinanti del libro di Gehry siano numerosi, vale la pena in questo contesto sottolineare tre punti. Primo, egli rifiuta la nozione classica di creazione dal nulla. In secondo luogo, Gehry, a differenza di Rebay e Wright, si preoccupa più della disarmonia che dell'armonia della natura. Il mondo, egli sostiene, mostra disegni complessi che implicano sia il conflitto sia la cooperazione. Questa asserzione conduce al terzo punto: l'ordine non è imposto dall'esterno da un creatore trascendente ma sorge dall'interno attraverso complesse interazioni e interrelazioni. Gehry sostiene che la vita implica reti di sistemi complessi emergenti e auto-organizzanti. Le riflessioni teologiche giovanili di Gehry possono naturalmente apparire del tutto irrilevanti rispetto al suo lavoro architettonico, ma se consideriamo il suo percorso professionale, è comunque indicativo vedere come le domande che preoccupavano il Gehry adolescente permeino la sua architettura.

Avvicinandosi al lavoro degli artisti più che a quello degli architetti, Gehry progetta ordini di complessità mai immaginati dai suoi contemporanei postmoderni. Per Robert Venturi e molti degli architetti postmoderni influenzati da lui, la

Museo Guggenheim Bilbao.

complessità tende a rimanere in superficie. Sebbene cambino gli aspetti decorativi, la struttura rimane la stessa. Nell'opera di Gehry, invece, la complessità diventa radicale trasformando la struttura in quanto tale. Come precisa Joseph Giovannini, "Gehry stava provando ad aprire la forma chiusa e facendo questo aprì lo schema chiuso dell'architettura a un'altra logica"[16]. Quando le geometrie vengono spezzate, le superfici non finite e le forme lasciate incomplete, le strutture si aprono in modo da permettere alla complessità di emergere.

Riflettendo sulla sua esperienza di bambino, Gehry osserva: "Sto ancora facendo le stesse cose con scatolette e cianfrusaglie e avanzi di legno . . . Ho sempre pensato alla città in termini scultorei e mi ha sempre interessato come le forme di una città creino modelli di vita . . . La città è essa stessa una scultura che può essere plasmata e nella quale possono essere stabilite delle relazioni"[17]. Laddove altri vedono confusione e conflitto, Gehry scorge l'ordine emergere tra relazioni complesse: "Se tu guardi fuori dalla finestra puoi vedere tutto come un caos o puoi iniziare a comporre le cose, a trovare relazioni tra le forme"[18]. Compito dell'architetto è creare forme trovando relazioni tra queste. Forme e relazioni, secondo Gehry, sono inseparabili, perché le relazioni, o meglio le interrelazioni, creano forme e le forme creano relazioni. Quando le forme non sono isolate, sono modellate dalle loro interconnessioni e creano inaspettate interrelazioni per le persone che entrano nel loro spazio. Se le cose

Lucernario nel vestibolo del Museo Guggenheim Bilbao.

sono relazioni e le relazioni continuano a cambiare, nulla è stabile e tutto è in movimento.

La più straordinaria realizzazione delle dinamiche dell'architettura complessa di Gehry è il Museo Guggenheim Bilbao. Egli svela le giunture tra le forme per generare una struttura complessa le cui parti interagiscono in modi sempre diversi. Suggerendo implicitamente che la visione di Krens del Guggenheim è una rete allargata, Gehry ha progettato un edificio che esprime una rete di strutture nelle quali il tutto è maggiore della somma delle sue parti. Per certi versi, il Guggenheim di Gehry è più organico di quello di Wright. Wright non fece alcuno sforzo per integrare il Guggenheim nel suo contesto urbano. La spirale organica è progettata per avvolgere i visitatori in modo da consentire loro di dimenticarsi la complessità e la cacofonia della città e godere della semplicità e dell'armonia del "tempio dell'arte". Gehry, al contrario, si preoccupa dell'urbano. Fin da quando ha iniziato a usare il metallo reticolato e ondulato, Gehry riconosce il lato più audace dell'urbanizzazione ed esplora le risorse estetiche dei materiali più improbabili. Di fronte alla sfida di costruire un museo d'arte in una città più nota per il suo passato industriale che per le tradizioni culturali, Gehry ha collegato architettura e città intrecciando letteralmente tra loro sito e struttura. Il sito prescelto testimonia fin dall'inizio il suo costante desiderio di inserire l'edificio nel tessuto urbano-industriale di Bilbao. Anziché spostare il museo alla periferia della città, Gehry ha collocato il

Guggenheim nel cuore della Bilbao industriale, in mezzo a una rete di comunicazioni formata da strade, linee ferroviarie e il fiume Nervión. Inoltre ha sottolineato l'integrazione tra arte e vita moderna incastrando il museo sotto il Puente de la Salve. Le imponenti strutture del Museo Guggenheim Bilbao rivestite di titanio appaiono, tra le altre cose, come le vele fluttuanti, increspate dal vento, di una grandiosa nave approdata nel porto della città.

Per entrare nel museo si deve scendere più che salire. Nel varcare la soglia dell'edificio di Gehry, si accede a uno spazio che ricorda la struttura di Wright, pur discostandosene radicalmente. Piuttosto che lasciare alle spalle la confusione della città, ci si spinge in uno spazio futuristico disorientante e, allo stesso tempo, accogliente. L'acciaio e il vetro come del resto il caldo beige del cemento esterno rimandano all'interno creando un'interazione tra interiorità ed esteriorità. Per rispondere al programma di Krens, Gehry ha progettato una varietà di spazi che vanno dal rettilineo al curvilineo e dal piccolo e intimo all'ampio e sovrastante. Ciò che risulta inaspettato delle gallerie è il modo in cui i singoli spazi sono trasformati dalle loro relazioni reciproche. L'atrio è un relais che serve da circuito di circolazione tra diversi moduli. Nel mezzo di questi circuiti di trasferimento e di scambio, la griglia del modernismo lascia il posto alle reti e ragnatele del postmodernismo, collegando il passato industriale di Bilbao con il suo futuro post-industriale. In questo modo egli effettivamente realizza l'assunto fondamentale di Krens: nel mondo attuale, l'arte sta diventando sempre più una valuta di scambio. Il potere esercitato dall'arte è una funzione delle relazioni politiche e sociali che essa favorisce e media. Krens e Gehry condividono la fede di Rebay e Wright nel potere trasformatore dell'arte anche se con una diversa idea di cambiamento.

Note

Tratto da Mark C. Taylor, *From Simplicity to Complexity: Changing Museum Architectures*, in *Rendezvous: Masterpieces from the Centre Georges Pompidou and the Guggenheim Museums*, cat. mostra, Guggenheim Museum, New York 1998, pagg. 48–63.

1 Bruce Brooks Pfeiffer, a cura di, *Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1986, pag. 4.

2 Hilla Rebay, *Definition of Non-Objective Painting*, in *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, cat. mostra, Carolina Art Association, Charleston, S.C. 1936, pag. 12.

3 Frank Lloyd Wright, *An Organic Architecture: The Architecture of Democracy*, Lund Humphries, Londra 1939, pag. 47 (edizione italiana *Architettura organica: L'architettura della democrazia*, Muggiani, Milano 1945).

4 Robert McCarter, *Frank Lloyd Wright*, Phaidon Press, London 1997, pag. 12.

5 In seguito Wright entrò in contatto con il mondo della spiritualità di Rebay tramite la moglie, Olgivanna, una seguace di G. I. Gurdjieff e studentessa ed educatrice all'Institute for the Harmonious Development of Man di Parigi.

6 Whitman, citato in David Michael Hertz, *Angels of Reality: Emersonian Unfoldings in Wright, Stevens, and Ives*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1993, pag. 144 (edizione italiana Whitman, *Foglie d'erba*, trad. E. Giachino, Einaudi, Torino 1993).

7 Rebay, *Definition of Non-Objective Painting*, pag. 12.

8 Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, Horizon Press, New York 1977 (I ed. 1943), pag. 168 (edizione italiana *Una autobiografia*, Jaka Book, Milano 1985).

9 Ibid., pagg. 366–68.

10 Wright, citato in McCarter, *Frank Lloyd Wright*, pag. 311.

11 Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright*, pag. 296.

12 Ibid., pag. 234.

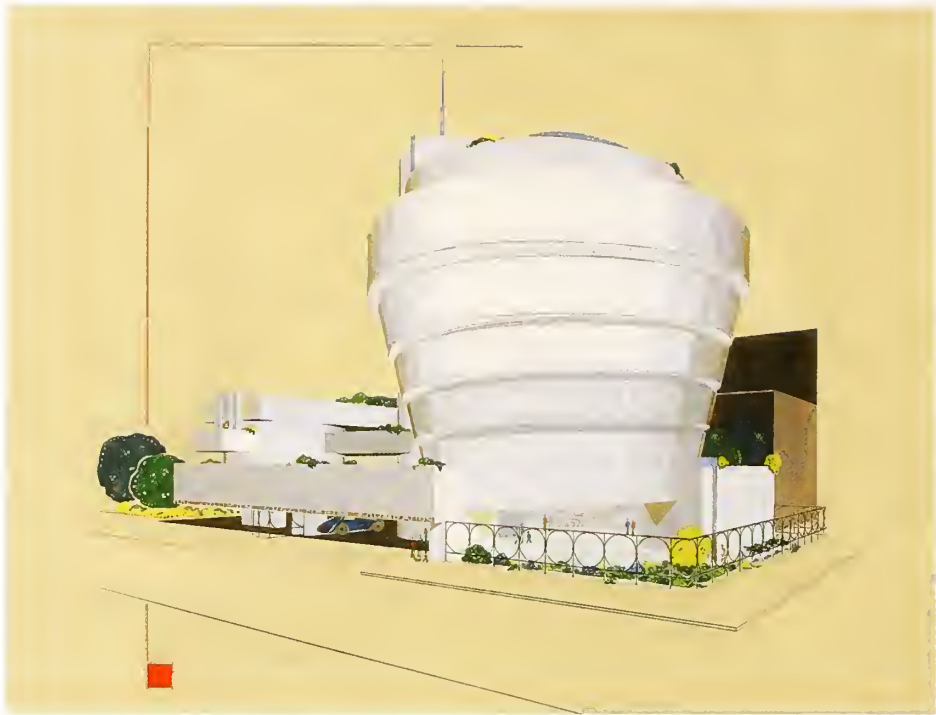
13 Krens, intervista con Kim Bradley, "Art in America" 85 (luglio 1997), pag. 53.

14 Ibid.

15 Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell, Cambridge, Mass., 1996.

16 Joseph Giovannini, *Art into Architecture*, "Guggenheim Magazine" 11 (autunno 1997), pagg. 20–21.

17 Gehry, citato in Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum, New York 1997, pag. 72.

18 Gehry, citato in Cathleen McGuigan, *A Maverick Master*, "Newsweek", 17 giugno 1991, p. 54.

Francesco Dal Co

Il Guggenheim Museum: da tempio dell'arte non-oggettiva a museo globale

Il 1 giugno 1943 Hilla Rebay, la pittrice tedesca che dal 1927 indirizza e consiglia Solomon e Irene Guggenheim nella costruzione della loro straordinaria collezione di opere d'arte contemporanea, scrive a Frank Lloyd Wright una lettera con la quale, dopo aver affermato: "Voglio un lottatore, uno che ama lo spazio, un creatore, uno sperimentatore e un uomo saggio", gli chiede di progettare per la Guggenheim Foundation (costituita nel 1937) non già un "museo" bensì "un tempio dello spirito". Questa inusuale richiesta precede di poco l'affidamento ufficiale del relativo incarico all'architetto, all'epoca settantaseienne, da parte di Solomon Guggenheim, nel 1943 ottantaduenne. La decisione è all'origine di una vicenda che si è conclusa dopo diciassette anni, nel 1959, con l'inaugurazione del Solomon R. Guggenheim Museum a New York, sei mesi dopo la morte di Wright e a dieci anni dalla scomparsa di Solomon.

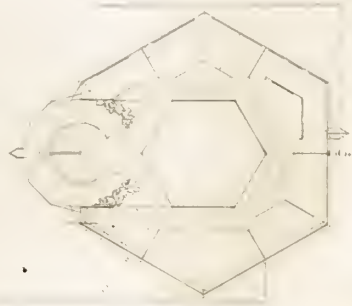
Prima di ripercorrere alcuni passaggi della vicenda attraverso la quale Wright giunge a costruire uno dei massimi capolavori dell'architettura del Novecento, è opportuno considerarne brevemente le premesse. Quando nel 1927 giunge a New York dalla Germania e conosce Irene e Solomon Guggenheim, la baronessa Hildegard (Hilla) Rebay von Ehrenwiesen ha trentasette anni e una vita movimentata alle spalle, trascorsa frequentando ambienti animati dalla presenza dei maggiori esponenti dei movimenti d'avanguardia europei. Amica di Félix Fénéon, dopo essere stata legata sentimentalmente a Jean Arp, all'inizio degli anni '20 Hilla Rebay aveva stretto un analogo e più duraturo legame con Rudolf Bauer, un seguace di Vasily Kandinsky, allora assistente di Herwarth Walden. Una volta giunta a New York, dopo aver conosciuto Gertrude Vanderbilt Whitney e Irene Guggenheim, Hilla Rebay entra a far parte del mondo da loro frequentato e utilizza il suo studio (avvalendosi della collaborazione di Bauer) per presentare a un gruppo elitario e raffinato di potenziali collezionisti le opere degli artisti europei che predilige, Kandinsky, Paul Klee e lo stesso Bauer in primo luogo, ovvero coloro che ritiene i massimi esponenti dell'"arte non-oggettiva", "Gegenstandslos". Nel 1929, nel corso di un viaggio che i tre compiono a Parigi, Hilla organizza il primo incontro di Irene e Solomon Guggenheim con Kandinsky, che si risolve con l'acquisto da parte dei due collezionisti americani del primo dipinto, di una serie destinata a diventare lunghissima, del pittore russo, *Composition 8*.

Negli anni successivi, la collezione Guggenheim si accresce notevolmente e all'inizio degli anni '30 Solomon e Hilla cominciano a pensare alla costruzione di un "museo", che definiscono in varie maniere per dichiararne la vocazione a promuovere la produzione e la conoscenza delle opere di artisti aderenti, come Hilla sostiene, alla "non-oggettività, la religione del futuro". Undici anni dopo il viaggio parigino, nel 1939, in

Guggenheim Museum, prospettive di presentazione con la spirale invertita e rovesciata, 1944. I disegni riprodotti in questo saggio appartengono agli archivi della Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale, Arizona.

Solomon R. Guggenheim, Hilla Rebay e Frank Lloyd Wright a New York, 1945 circa.

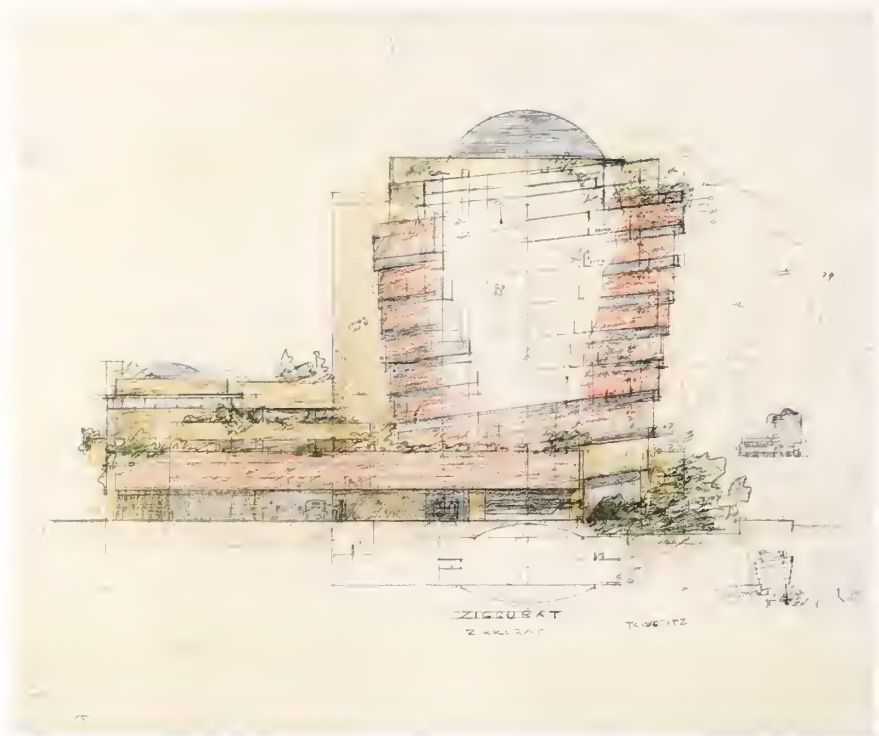
concomitanza con l'inaugurazione della sede del Museum of Modern Art le cui ambizioni vengono considerate con elitaria sufficienza da Hilla Rebay (nonché da Wright e da Solomon Guggenheim), il Museum of Non-Objective Painting, da lei diretto, viene allestito da William Muschenheim in un immobile che si trova sulla East 54th Street a New York.

A distanza di altri quattro anni, Solomon Guggenheim, affidandogli l'incarico di progettare il nuovo museo, propone a Wright un curioso contratto che demanda all'architetto anche la responsabilità della scelta dell'area dove costruire l'edificio e mette a sua disposizione un milione di dollari in totale (il costo della sola costruzione, alla fine, sarà di 3,5 milioni di dollari). Avvalendosi della consulenza di Robert Moses, onnipotente Parks Commissioner di New York e suo autorevole referente nel corso dell'intera vicenda, per breve tempo Wright accarezza l'idea di costruire un complesso a padiglioni lontano da Manhattan, nel parco di Riverdale. Ben presto questa opzione viene scartata e il progetto che l'architetto inizia a elaborare alla fine del 1943 è, con ogni probabilità, concepito per un'area disponibile sulla Madison Avenue, accanto alla Morgan Library. Le relative tavole di presentazione vengono sottoposte all'attenzione di Solomon Guggenheim nel marzo del 1944, a conferma della sollecitudine con cui Wright affronta questo incarico. Avendo come riferimenti due sue opere, in particolare, il progetto per il Gordon Strong Automobile Objective and Planetarium sulla Sugarloaf Mountain nel Maryland del 1924–25, dove aveva sperimentato lo sviluppo di una spirale intorno a uno spazio vuoto dilatato, e lo S. C. Johnson & Son Administration Building, costruito a Racine negli anni 1936–39 facendo ricorso ad ardite soluzioni strutturali e a tecniche costruttive inedite, Wright sviluppa la concezione del museo sulla scorta di tre opzioni destinate a non mutare negli anni. Queste opzioni caratterizzano già la prima versione del progetto (1943) che prefigura la costruzione di un edificio caratterizzato dalla presenza di una piattaforma staccata dal terreno, su cui si levano due corpi di diversa volumetria, uno costituito da un prisma articolato su sei livelli e a pianta esagonale, connesso con un secondo costituito da parallelepipedi di minori dimensioni. Questa impostazione è all'origine della soluzione poi realizzata, ma a differenza di quest'ultima prevede che la galleria si sviluppi su piani sovrapposti, illuminati da lucernari continui ricavati alla sommità delle pareti perimetrali aperte a petalo, mentre i locali di servizio e l'appartamento destinato a Hilla Rebay sono accolti nel corpo più basso. Molto rapidamente e probabilmente già nelle ultime settimane del 1943, Wright modifica questo programma distributivo e inizia a pensare alla galleria come a una rampa continua, assegnandole la forma di una spirale. Per l'involucro studia diverse colorazioni con il fine di sottolineare come la costruzione miri a presentarsi simile a un monolite privo di giunti, oppure, come dirà, a "un'onda ricurva che non si frange mai". Una volta presa questa decisione, dimostrando un'ostinata indifferenza alle caratteristiche

Studio della pianta esagonale; sulla destra schizzo dei lucernari e in basso annotazione di Frank Lloyd Wright: "constant ramp", 1943.

dell'area a disposizione (ne è una prova il modo disinvolto con cui adatta il progetto al lotto che alla metà del 1944 viene acquistato dalla Guggenheim Foundation per la costruzione, tra la 88th e la 89th Street, in posizione privilegiata sulla Fifth Avenue lungo Central Park), Wright studia una serie di versioni sorprendenti e quanto mai eloquenti della medesima configurazione spaziale.

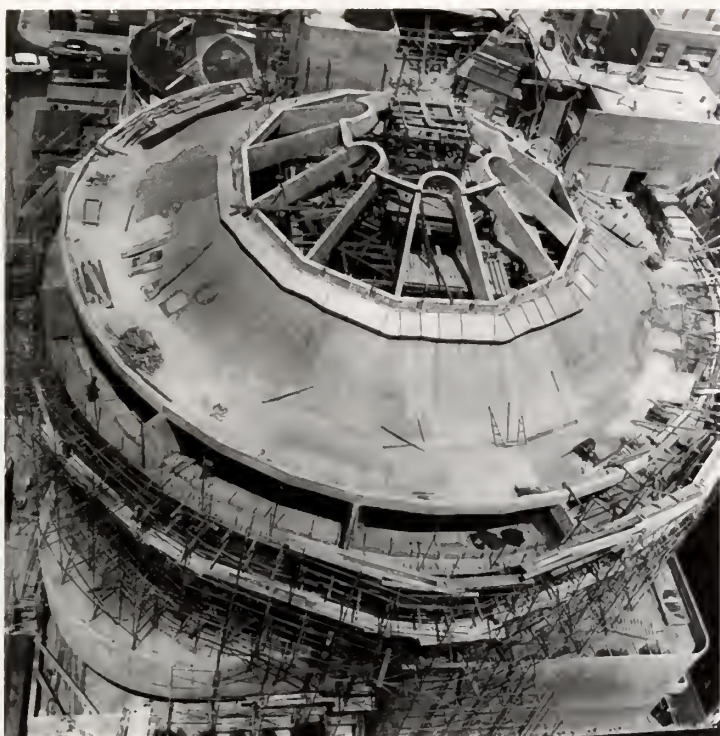
Per comprenderne il significato i disegni approntati tra il 1943 e l'inizio del 1944 risultano essenziali. Rappresentano un edificio dove la spirale è rovesciata, con le volute che si dilatano sia verticalmente che orizzontalmente intorno a uno spazio vuoto centrale, che Wright riassume in un prospetto sezionato del 1944 dove il nome della molla, "Ziggurat", risulta malamente riscritto all'inverso, "Taruggiz", a conferma di come l'architetto intenda trattare la figura della spirale, altrimenti carica di significati simbolici, come un palindromo. E che una logica palindromica tesa a dimostrare l'irrilevanza delle implicazioni oggettive della forma sia all'origine della strategia compositiva scelta da Wright, intenzionato a dar prova dell'irriducibilità della sua opera al prosaico verticalismo della città che l'accoglie, dove a suo giudizio "l'architettura non esiste", lo prova anche il fatto che nei mesi immediatamente successivi e negli anni a venire, il "Taruggiz" cambierà più volte di posizione. Nei progetti che Wright continua a elaborare sino al 1956, infatti, rispetto al fronte dell'area fronteggiante Fifth Avenue la spirale risulta collocata, a volte, in corrispondenza dell'angolo definito dall'incrocio con l'88th Street (dove poi verrà costruito) e, in altri casi, su quello opposto, all'incrocio con la 89th Street.

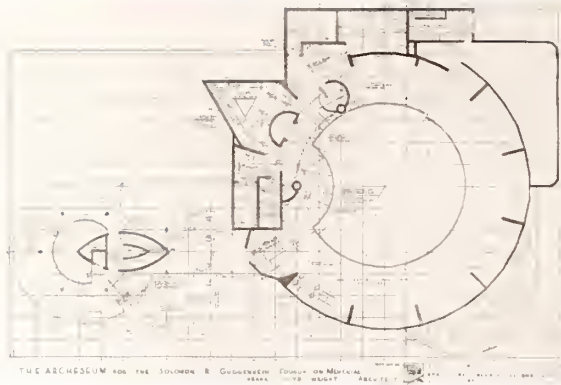
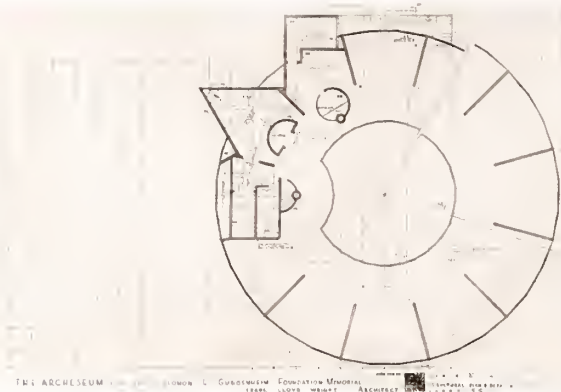
Nel 1945 il plastico della Modern Gallery, essendo questa la denominazione provvisoriamente assunta dal museo, viene presentato al pubblico newyorkese, che Wright stupisce spiegando come l'edificio sia concepito come una molla, in grado di resistere, data la sua elasticità, anche a una esplosione nucleare. Con questa immagine colorita l'architetto intende sottolineare l'originalità della concezione strutturale del museo, costituito da una trave continua, corrispondente allo sviluppo delle volute delle gallerie, arricciata come un nastro dai lembi piegati intorno a uno spazio vuoto a tutta altezza. Negli anni seguenti Wright deve superare una serie interminabile di ostacoli che sembrano allontanare sempre più la data d'inizio della costruzione. D'altro canto, anticipando le motivazioni all'origine delle critiche che, con il passare del tempo, verranno mosse al progetto, sin dal 1945 anche Hilla Rebay non manca di fargli conoscere le sue preoccupazioni, ritenendo che l'aspetto e la configurazione dell'opera da lui concepita avrebbero potuto esercitare un'impressione tale da distogliere l'attenzione del pubblico dalle opere d'arte esposte.

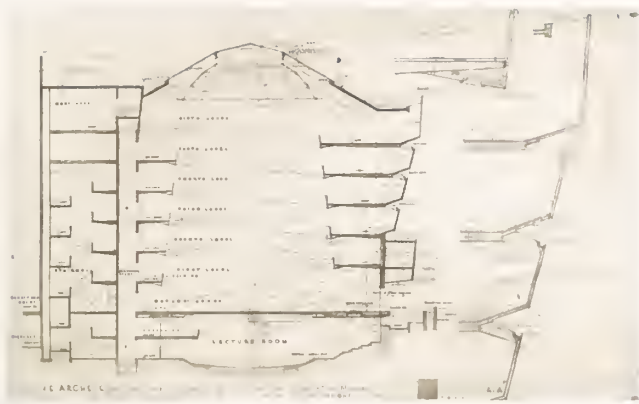
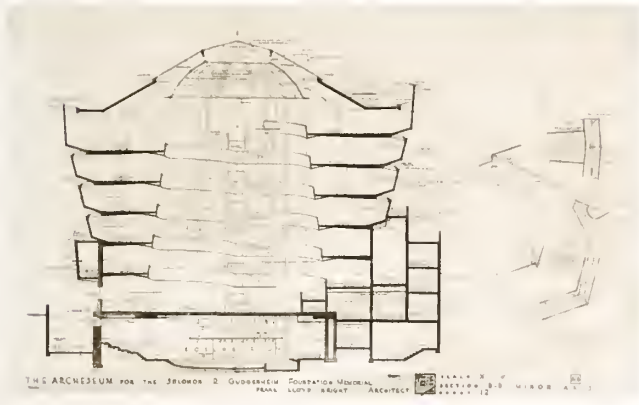
La posizione di Wright, che difende strenuamente e facendo ricorso a ogni mezzo la sua concezione originaria, diviene più difficile dopo il 3 novembre 1949, giorno della scomparsa di Solomon Guggenheim, e

Guggenheim Museum, studio del prospetto sezionato della versione del progetto con la spirale invertita (in basso sulla destra la scritta "Taruggiz"), 1944.

peggiora ancor di più quando, nel 1952, Harry Guggenheim, l'erede di Solomon, e i Trustees della Guggenheim Foundation affidano a James Johnson Sweeney, proveniente dal Museum of Modern Art, la direzione del museo, allontanando Hilla Rebay. Negli anni successivi, in un crescendo polemico destinato a concludersi solo con la morte dell'architetto (9 aprile 1959), Sweeney tenta in ogni modo di stemperare, modificare e trasformare il progetto che Solomon Guggenheim e Hilla Rebay avevano concepito e Wright interpretato con tanta decisione. Lo stesso Wright, in una lettera che indirizza al direttore all'inizio del 1958, spiega la ragione di fondo all'origine degli innumerevoli e aspri scontri che lo oppongono per ben sette anni a Sweeney, constatando come ormai si sia verificato uno "scisma tra il museo-operazione economica in concorrenza con altri musei come quello che lei ha l'ambizione di gestire e il gradevole museo-memoriale per la cui costruzione Sig. Guggenheim ha offerto il suo lascito, accompagnando di persona, a passo a passo, il suo architetto".

Dando dimostrazione di una rabbiosa determinazione, Wright riesce però a superare ogni ostacolo e nell'agosto del 1956 iniziano i lavori di costruzione del museo, che viene inaugurato il 21 ottobre 1959. Alla complessa realizzazione dell'opera offrono un contributo determinante usuali collaboratori di Wright quali Mendel Glickmann e William Wesley Peters, lo studio newyorkese Holden, McLaughlin & Associates e, soprattutto, il titolare dell'impresa costruttrice, George N. Cohen, che con molti meriti realizza l'opera.

Se durante i tredici anni dedicati al progetto Wright aveva dovuto dar prova di sapere aggirare innumerevoli ostacoli per realizzare quella che eloquentemente definiva l'*opus*, concepita da ogni punto di vista in aperta polemica con New York, con la configurazione della città e la mentalità dominante negli ambienti artistico-intellettuali, non minore è il tour de force che deve affrontare nei mesi durante i quali il cantiere è in funzione sulla Fifth Avenue. Così come, mentre elaborava le diverse versioni del progetto, le più differenti contingenze e soprattutto quelle legate alla necessità di controllare i costi della costruzione, avevano obbligato Wright a semplificarne la concezione sino ad approdare a una configurazione di un monolite modellato senza commenti, alla medesima

Guggenheim Museum, fasi costruttive della copertura vetrata.

maniera i compromessi accettati durante la costruzione hanno contribuito a rendere essenziale la plasticità dell'edificio che esibisce, traendone fascino e bellezza, tutti i segni impressi dal tempo sul materiale malleabile e fragile (a dispetto della sua apparenza) di cui è costituito. Grazie a questi compromessi e alla complessità delle decisioni prese, il Guggenheim ha acquisito la forma che ancor oggi mostra, orgogliosamente compiuta in sé, indifferente all'ambiente che l'accoglie, espressione di una autistica libertà strenuamente difesa dall'architetto e di una concezione spaziale frutto del rovesciamento di ogni accettata, "oggettiva", convenzione. Come ancor oggi si può osservare, tutto ciò si traduce nel coappartenersi del volume e del vuoto che lo attraversa, che nel Guggenheim risultano essere l'uno (l'interno) il calco dell'altro (l'esterno), come Wright ha modo di spiegare, alludendo, senza probabilmente comprenderne le implicazioni, alla organica e costitutiva relatività dello spazio. Questa inizia a risultare chiaramente percepibile allorché Wright rielabora i primi progetti e rovescia gli andamenti degli aggetti delle volute all'interno e all'esterno. A differenza di quanto si può osservare nel progetto per la Modern Gallery, infatti, Wright finisce per imprimere al movimento ascensionale della rampa che avvolge lo spazio interno un aggetto che ne segue l'ascesa logaritmica, come avviene nell'involucro, dove la dinamica è sottolineata dal progressivo ispessirsi delle volute. In questa maniera, l'intero edificio risulta disegnato dal rovesciamento di un'unica figura geometrica, un cono, che virtualmente si può immaginare disegnato con il vertice infisso nel terreno se se ne traccia il profilo lungo la sezione interna della voluta, oppure con il vertice al di sopra della copertura, se se ne traccia il contorno in corrispondenza di quello della molla esterna. Analogo a quello di una clessidra, questo virtuosistico, spettacolare e conturbante effetto palindromico, induce a pensare che Wright abbia deliberatamente trattato la spirale come una figura, senza riconoscerle alcuna valenza simbolica. Avendola assunta come una forma priva di significati propri, Wright ha poi finito per assegnarle il compito di rappresentare l'analoga reversibilità e instabilità del tempo, il vero protagonista che occupa il centro del Guggenheim. L'ininterrotto movimento delle volute,

The Archeseum, piante della struttura al secondo e quinto livello, 1956.

uguale all'interno e all'esterno, infatti, è la compiuta rappresentazione di una forma perfettamente reversibile e di un movimento privo di direzione. Lo spazio e il tempo sono uniti dal divenire, dalla loro reversibilità, dalla comune instabilità, e questa unione dona senso alle loro alterità che congiunge. Avvitandosi intorno al vasto intervallo che le unisce, le volute del museo, dinamicamente prive di direzione, avrebbero dovuto offrire, secondo gli intendimenti del progettista, la vista dei quadri raccolti da Solomon Guggenheim e Hilla Rebay, esposti lungo le pareti inclinate, sfiorati dalla luce naturale proveniente dai sovrastanti lucernari non già come "fixtures", come Wright sosteneva, bensì come individualità di un mesmerico fluire.

Anche questa concezione museografica, non meno di quella che ingenuamente Hilla Rebay aveva espresso parlando del "museo" come di un "Tempio della non-oggettività", contrastava con quella di Sweeney e di molti tra coloro che animavano il mondo culturale newyorkese. Non a caso, proprio il modo in cui esporre i quadri diviene oggetto di un aspro confronto tra Wright e il direttore del museo nei mesi in cui la costruzione è sul punto di venire completata. Ma la durezza del confronto trova una giustificazione solo parziale nelle diverse idee che Sweeney, che pretende di esporre i quadri secondo criteri museologici tradizionali, e Wright avevano maturato circa le modalità in cui presentare le opere d'arte della collezione nelle gallerie. In realtà, le ragioni del confronto avevano radici più profonde. Sin dal 1953 Sweeney si era adoperato nella convinzione che suo compito fosse trasformare quello che Wright si ostinava a chiamare il "Solomon R. Guggenheim's Memorial" in un museo simile alle più celebri istituzioni dedicate all'arte moderna (e al Museum of Modern Art, in particolare) per assicurargli un prestigio analogo e la possibilità di poter rivaleggiare con queste nella conquista dei favori del pubblico e dell'opinione pubblica. La sua opera è stata efficacemente proseguita dai suoi successori, che hanno come lui mirato a rendere sempre più ampia, comprensiva e completa la collezione del museo, abbandonando i

The Archeseum, sezione sull'asse principale (a destra sezione della rampa verso la Fifth Avenue) e sezione sull'asse minore (a destra dettaglio del lucernario), 1956.

criteri selettivi ed esclusivi che invece avevano animato Solomon Guggenheim e Hilla Rebay e che Wright aveva voluto interpretare.

Dal 1953 al 1960, anno nel corso del quale lascia la direzione del Guggenheim, Sweeney, mentre si scontra con Wright chiedendogli di modificare il progetto e di renderlo congruo ai suoi criteri museografici e al suo programma gestionale, lavora alacremente e con successo per incrementare il patrimonio del museo e colmare quelle che, non solo ai suoi occhi, apparivano come vistose lacune. Riconfigurandola ed espandendola, integra in modo significativo la collezione, promuovendo l'acquisto di opere di Paul Cézanne, Constantin Brancusi, Alexander Calder, Alerto Giacometti, Alexander Archipenko, Jackson Pollock e altri artisti ancora.

Dal 1961 l'opera di Sweeney viene proseguita da Thomas M. Messer, direttore del museo per più di venticinque anni. In questo lasso di tempo, il Guggenheim si arricchisce con nuove opere (da Egon Schiele a Francis Bacon, a Robert Rauschenberg ecc.) e, soprattutto, riceve una donazione di straordinaria importanza, la collezione di quadri impressionisti, post-impressionisti e cubisti creata da Justin K. Thannhauser. Il trasferimento di questo lascito inizia nel 1963 e si conclude nel 1991, quando, dopo la morte di Hilde Thannhauser, un ultimo legato consente al museo di presentare ai visitatori il primo olio di Claude Monet entrato a far parte della galleria. In conseguenza di questo avvenimento, nel 1965, il secondo piano del Monitor, il volume che si leva sulla sinistra della spirale, viene trasformato per accogliere la nuova acquisizione. Trascorsi altri ventiquattro anni, nel 1989, l'intera ala viene dedicata alla memoria della famiglia Thannhauser. In questa maniera, come ora è persino pleonastico sottolineare, i Trustees della Guggenheim Foundation assumono una decisione che consente di misurare la distanza che separa le loro concezioni e i loro programmi dalle idee che animavano coloro che avevano per primi pensato alla costruzione del "Museum of Non-Objective Painting".

Mentre ne prosegue il lavoro con lo scopo di

Guggenheim Museum, veduta allo stato attuale; sul retro l'ala progettata da Gwathmey, Siegel and Associates, completata nel 1992.

rendere sempre più esaustiva la campionatura di "esempi critici di arte moderna" (Thomas Krens) che il museo può presentare al pubblico, Messer promuove una rivisitazione delle scelte museologiche compiute da Sweeney. Il secondo direttore del museo, infatti, ripristina le tinteggiature degli spazi interni come Wright le aveva immaginate e, soprattutto, elimina il sistema voluto dal suo predecessore per esporre i quadri in posizione verticale e, quindi, distanziati dalle pareti inclinate esterne della rampa, dando attuazione almeno parziale a una delle soluzioni espositive più caratteristiche (e con maggior forza da lui sostenute) tra quelle studiate dall'architetto.

Nei due decenni successivi, il museo subisce ulteriori trasformazioni: nel 1978, viene completata la sistemazione della sala di lettura Aye Simon progettata da Richard Meier e nel 1992 viene aperta al pubblico una nuova ala, che accoglie spazi espositivi e uffici per l'amministrazione, edificata sull'area retrostante il Monitor. Il nuovo, manierato corpo di fabbrica, affidato agli architetti Gwathmey, Siegel and Associates, viene edificato mentre questo stesso studio newyorkese porta a termine i lavori di restauro del museo. Inoltre, negli anni durante i quali Messer lo dirige, la Foundation entra in possesso della collezione di Peggy Guggenheim e di Palazzo Venier dei Leoni a Venezia che la ospita.

Nel 1988 Thomas Krens succede a Messer nel ruolo di direttore. Sotto la sua guida, vengono completati i lavori di ampiamento e di risistemazione, mentre il museo, grazie all'acquisizione, nel 1990, della collezione d'arte contemporanea di Giuseppe Panza di Biumo e la donazione della raccolta di fotografie di Robert Mapplethorpe (1992), arricchisce il proprio patrimonio e amplia ulteriormente lo spettro dei propri interessi. Ma il contributo più originale che Krens offre alla gestione del museo consiste nell'avere impresso una straordinaria accelerazione alle iniziative promosse, diversificandone, al contempo, contenuti e scopi.

Dopo aver incorporato la sede veneziana di Palazzo Venier dei Leoni, tra il 1976 e il 1979, il museo si trova a disporre di due diverse sedi. A partire da questa situazione, che favorisce la possibilità di programmare più efficacemente che in passato le iniziative espositive temporanee e la circolazione di opere d'arte provenienti da collezioni in precedenza gestite in maniera autonoma, Krens mette a punto, realizzandolo parzialmente, un aggressivo programma teso a moltiplicare le sedi facenti capo al museo newyorkese, negli Stati Uniti, in Europa e in Asia. Così, in un crescendo di iniziative, sotto la sua direzione, nel 1992 viene inaugurato a New York il Guggenheim Museum SoHo sistemato da Arata Isozaki e, cinque

anni dopo, lo spettacolare Museo Guggenheim Bilbao, che assicura consacrazione internazionale a uno dei più originali e controversi architetti contemporanei, Frank O. Gehry che ne è l'autore, viene aperto al pubblico a Bilbao.

Merito di Krens è di aver intuito come la strada aperta dal museo progettato da Wright fosse ulteriormente percorribile, una volta preso atto del fatto che, come Lewis Mumford aveva affermato allorché l'opera di Wright era stata inaugurata, il Guggenheim era diventato "un pezzo da esposizione", pertanto disponibile e in grado di attrarre la curiosità di un pubblico sempre più vasto. Così, quando, nel 1990, si presenta la possibilità di costruire una nuova sede del museo nei Paesi Baschi, la Foundation newyorkese punta sulla realizzazione di un'opera di architettura fuori dall'ordinario, affidando a Gehry il compito di progettarla. L'architetto californiano ricambia la fiducia in lui riposta, interpretando al meglio le attese dei suoi committenti e surroga la modestia della collezione di cui il museo basco dispone, costruendo un edificio accolto dall'opinione pubblica come una inattesa epifania, come una nuova "cattedrale per una religione laica", come Jean Clair ha osservato, destinata ad affermarsi con crescente pervasività tra i rituali di massa del mondo contemporaneo, dei quali Krens, in particolare, ha capito le implicazioni e le potenzialità facendo del "Guggenheim" una sorta di marchio, ovvero, come egli stesso ha affermato, "un museo globale".

I due musei, quello di New York e quello di Bilbao, completati a mezzo secolo di distanza l'uno dall'altro, paiono risultati di due progetti culturali opposti e sembrano non condividere una storia comune. Ma questa seconda impressione, soprattutto, è vera soltanto in parte. Distanti e diversi, i due Guggenheim sono estremi che si attraggono e quello a noi più prossimo è impensabile senza l'altro. Il monolite che Wright ha costruito a New York deve il suo aspetto plastico a un esercizio di modellazione. L'apparenza scultorea del Museo Guggenheim Bilbao, invece, è conseguenza di un lavoro di intaglio, anche in questo caso, coerente con il materiale e gli attrezzi di cui l'architetto si è servito.

Quasi portato dalla corrente delle vicende che abbiamo sin qui esaminato, per condurre a buon fine il suo lavoro, Gehry ha adottato, con finalità tuttavia opposte, un procedimento analogo a quello impiegato dal suo predecessore per azzerare l'oggettività delle valenze simboliche della figura della spirale, e poterne così liberamente disporre. Simmetricamente, Gehry ha trattato il Guggenheim di Wright come un modello e lo ha poi sottoposto a una impietosa autopsia. Una volta compiuta questa operazione, ha utilizzato i reperti che ne ha tratto quali materiali fruibili e li ha usati per costruire un'opera che si offre alla vista come un conglomerato polimaterico che congela, fissandolo in un fotogramma, un processo di decomposizione in atto.

Considerando le modalità con cui il Museo Guggenheim Bilbao mette in scena il procedimento di cui è il risultato, il successo di cui la costruzione gode potrebbe sembrare paradossale. Ma l'accoglienza riservata a quest'opera di Gehry dai seguaci del culto moderno per i musei, è giustificata dalla bravura di cui il progettista ha dato prova nel rimettere a nuovo un artificio noto: è il medesimo, sperimentato stratagemma che Salvador Dalí ha messo a nudo osservando le opere di Antonio Gaudí e descrivendole come "messe in scena di spettacoli osceni", resi dell'architetto "commestibili", così come nel mondo globalizzato è inevitabile avvenga anche per i "musei globali".

Nicoletta Leonardi

Ricchezza privata e responsabilità pubblica: il collezionismo d'arte negli Stati Uniti

In una lettera datata 12 maggio 1790, qualche anno prima di diventare il secondo presidente degli Stati Uniti, John Adams scriveva alla moglie Abigail: "Non sono le belle Arti di cui il nostro paese ha bisogno. Le Utili Arti meccaniche sono ciò che serve a una giovane Nazione"[1]. Le parole di Adams esprimono la contrapposizione dei ribelli americani alla cultura europea e il programma di costruire l'identità della nascente nazione, distanziandosi radicalmente dal vecchio continente e dal lusso, le raffinatezze e l'erudizione dell'aristocrazia, considerate espressioni di un ordine sociale oppressivo.

Fino al 1880 circa, quando il programma di espansione territoriale e del consolidamento economico fu portato a compimento, la cultura americana, concentrata sull'edificazione nazionale, ebbe voci critiche nei confronti dell'Europa. Il vasto paesaggio incontaminato del Nuovo Mondo e la tecnologia meccanica vennero indicati quali caratteristiche peculiari della giovane repubblica ed emblemi della forza della nazione. L'arte dedita alla rappresentazione del paesaggio americano fu protagonista del programma di diffusione della cultura nazionale e di educazione dei cittadini. In questo contesto fin dagli anni '10, i ricchi imprenditori e gli industriali, committenti e collezionisti di opere d'arte, nonché gli stessi artisti, esposero le tele al pubblico in mostre temporanee, talvolta itineranti, che avevano molto in comune con gli spettacoli di intrattenimento popolare quali il panorama e il diorama. L'esigenza protestante di dare alla ricchezza privata una funzione pubblica si fuse con il progetto di edificazione nazionale traducendosi nella istituzione di gallerie e musei[2].

Charles Willson Peale, *L'artista nel suo museo* (The Artist in His Museum), 1822. Olio su tela, 263,5 x 202,9 cm. The Pennsylvania Academy of Fine Arts, Filadelfia, Donazione Sig.ra Sarah Harrison (The Joseph Harrison, Jr. Collection).

L'autoritratto eseguito da Charles Willson Peale nel 1822, *L'artista nel suo museo*, è un esempio di questo fenomeno. Raffigurato in primo piano in piedi al centro della tela, l'artista, scienziato, inventore e collezionista di *naturalia*, svela il proprio museo agli occhi dell'osservatore scostando una tenda come se si trattasse di una scena teatrale. In piena conformità con l'ideale democratico di una cultura artistica anti-aristocratica finalizzata all'educazione dei cittadini, lo spazio espositivo appare associato a quello dello spettacolo e dell'intrattenimento del pubblico.

Il "Peale's Museum" fu il primo museo pubblico degli Stati Uniti. Fondato dall'artista a Filadelfia nel 1782; vi erano esposti i ritratti degli eroi della rivoluzione americana eseguiti dallo stesso Peale, oltre alla collezione dell'artista, comprendente disegni naturalistici, animali imbalsamati, minerali, fossili, scheletri, oggetti meccanici e invenzioni tecnologiche di ogni genere.

Fino alla guerra civile gli americani si considerarono un popolo del presente in una nazione

distinta per il fatto di essere "nuova", del tutto indipendente da legami con la tradizione. Per questo, essi rivolsero tutte le loro forze alla costituzione di un'identità nazionale contrapposta a quella europea, privilegiando le produzioni artistiche locali. Successivamente, dopo il consolidamento istituzionale e la dirompente crescita economico-industriale, il panorama culturale mutò radicalmente[3].

Già nella seconda metà degli anni '70 dell'Ottocento, l'America fu pronta ad accogliere la tradizione europea. Forti del successo del capitalismo industriale americano, e convinti dell'inizio di un declino europeo, i collezionisti statunitensi indicarono l'America come l'avamposto dell'Occidente. Designatisi legittimi eredi della tradizione occidentale, cominciarono ad impossessarsi del patrimonio artistico del Vecchio Continente. Con i grandi capitali acquisiti, gli uomini d'affari americani e le loro mogli comprarono arte antica e moderna in quantità mai vista per le proprie residenze e per i nuovi musei pubblici che essi stessi contribuirono a creare[4].

Le donne dell'età vittoriana ebbero un ruolo fondamentale nello specifico settore del collezionismo d'arte moderna. Crebbe la loro partecipazione all'acquisto delle opere, meno costose dei grandi capolavori antichi, e la loro capacità di condizionare e indirizzare il gusto.

Fra il 1880 e il 1920 molti artisti americani dipinsero tele in cui una elegante giovane donna sola interagisce con opere d'arte e oggetti preziosi in interni riccamente decorati. Nei dipinti, la donna appare come colei che raccoglie e protegge il passato, mostrando agli osservatori come migliorare se stessi attraverso l'educazione al gusto. Questa iconografia testimonia come la cornice privata della casa occupasse un ruolo centrale nella teoria americana del progresso e della civilizzazione. Nella società vittoriana, alle donne era affidata la conservazione della tradizione. Esse erano responsabili dell'aspetto degli spazi domestici e della creazione di un contesto appropriato per l'educazione e la crescita dei figli. Progresso e miglioramento di sé, per essere realizzati con sicurezza e moralità, dovevano partire proprio dalla casa, dovevano cioè essere privati e individuali prima che pubblici e collettivi. Conseguentemente, gli interni domestici furono presi a modello degli allestimenti museali[5].

A partire dal 1877, quando suggerì all'amica Louisine Elder (futura moglie di Henry O. Havemeyer) l'acquisto di un Edgar Degas, la pittrice Mary Cassatt svolse un'intensa attività di consulenza ai collezionisti nord-americani per l'acquisto di esemplari dell'arte europea, prevalentemente moderna. Negli anni fra il 1895 e il 1914, la reputazione artistica di Cassatt negli Stati Uniti raggiunse l'apice. Contemporaneamente, l'artista diminuì notevolmente la propria produzione e intensificò l'attività di consulenza. Utilizzando la sua notorietà, Cassatt indirizzò il gusto di collezionisti a lei vicini per parentela o per amicizia quali il fratello Alexander, presidente della Pennsylvania Railroad, Louisine e Henry O. Havemeyer, produttori di zucchero, Sarah Choate Sears e Bertha Honoré Palmer, mogli di ricchi imprenditori immobiliari, Harris

Whittemore e Alfred Atmore Pope, industriali del settore siderurgico, James Stillman, presidente della National City Bank di New York[6].

L'attività di consulenza di Cassatt fu favorita notevolmente dal fatto che l'artista viveva a Parigi. La città era all'epoca il centro del mercato dell'arte moderna e principali acquirenti delle produzioni artistiche francesi erano proprio gli americani, che spesso si servivano del consiglio di consulenti. I mercanti d'arte parigini cercavano di ottenere gli incarichi di consulenza, ma i collezionisti preferivano persone meno interessate economicamente alla scelta. Per questo erano soliti rivolgersi agli artisti americani residenti a Parigi.

L'estrazione sociale della pittrice, appartenente a una ricca famiglia di Filadelfia, era garanzia di disinteresse economico e rafforzava l'influenza esercitata sui collezionisti. Con questi ultimi, Cassatt aveva in comune la classe sociale e gli standard morali. Nonostante le avventurose amicizie nel mondo dell'arte, la pittrice conduceva la sua vita da signorina agiata accettando il ruolo tradizionale di donna non sposata e rispettosa delle convenzioni sociali. I rappresentanti delle élite alto-borghesi americane la consideravano una compagnia appropriata per le loro mogli e una consigliera affidabile. Cassatt era inoltre collezionista essa stessa. L'artista possedeva opere di Gustave Courbet, Edouard Manet, Berthe Morisot, Claude Monet, Camille Pissarro, Degas; raccoglieva inoltre stampe giapponesi. La sua raccolta personale costituiva un modello per i collezionisti statunitensi da lei frequentati.

Lavorando prevalentemente insieme al mercante Paul Durand-Ruel, Cassatt orientò il gusto degli americani verso l'Impressionismo. Il rapporto di lavoro fra la pittrice e Durand-Ruel fu intenso: lei aveva bisogno della galleria per l'organizzazione logistica (negoziazioni, imballaggi, trasporti, licenze di importazione, ecc.); la galleria dipendeva dai contatti dell'artista presso i potenziali clienti.

Durand-Ruel e Cassatt erano particolarmente adatti a lavorare insieme per il mercato americano. Presentandosi come uomo disinteressato al commercio, il gallerista affermava di privilegiare al denaro le proprie preferenze estetiche. Questa scelta ben si coniugava con il progetto di Cassatt, secondo cui lo scopo principale delle transazioni commerciali era l'arricchimento del patrimonio culturale a disposizione dei cittadini americani. Questa dichiarata finalità altruista consentiva a Cassatt di praticare un'attività di consulenza che altrimenti sarebbe apparsa inappropriata per una donna della sua classe sociale.

Mentre Cassatt si prodigava per promuovere l'Impressionismo, i fratelli Stein sostenevano i più giovani artisti francesi, indirizzando i collezionisti americani verso l'arte del XX secolo.

Trasferitisi da Baltimora a Parigi nel 1903, Leo e Gertrude Stein presero casa in un appartamento al numero 27 di rue de Fleurus. Qui i due eccentrici giovani, raggiunti nel 1905 dal fratello Michael con la moglie Sarah, vissero armoniosamente per più di dieci anni.

Fu lo storico dell'arte Bernard Berenson, che gli Stein andarono ripetutamente a trovare nella dimora

fiorentina (Villa I Tatti), che suggerì a Leo, interessato all'arte moderna, di andare a vedere dei dipinti di Paul Cézanne presso il mercante parigino Ambroise Vollard. Dopo aver comprato Cézanne, Leo acquistò diversi dipinti di Pablo Picasso dei periodi blu e rosa. L'evoluzione cubista dell'artista fu però poco apprezzata dal giovane collezionista, che smise di acquistarne le opere. A differenza del fratello, Gertrude vide nel lavoro di Picasso quel che lei stava sperimentando in scrittura e divenne una grande ammiratrice e sostenitrice dell'artista spagnolo[7].

Dal 1905 fino all'inizio della prima guerra mondiale l'abitazione di Gertrude e Leo fu un centro vitale dell'arte moderna. Accanto alle stampe giapponesi e al prezioso mobilio rinascimentale, l'attrazione di casa Stein era la collezione di dipinti nella quale figuravano opere di Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Francis Picabia, Henri Matisse, Pierre Auguste Renoir, Paul Gauguin, Félix Vallotton, Henri Manguin, Honoré Daumier, Henri de Toulouse-Lautrec, Cézanne. I quadri erano ammassati l'uno sull'altro in due o tre file sulle pareti di stanze arredate secondo il gusto vittoriano, che donava alle opere un aspetto ancor più "moderno".

Nel giro di poco tempo l'appartamento di rue de Fleurus divenne meta di artisti, scrittori, musicisti, collezionisti: il poeta Apollinaire, i pittori André Derain, Maurice de Vlaminck, Matisse, Picasso, Braque, Robert Delaunay, i mercanti d'arte Daniel Henry Kahnweiler e Vollard, i giovani americani in soggiorno a Parigi Mardsen Hartley, Alfred Maurer, Maurice Sterne ed Ernest Hemingway, i collezionisti statunitensi Albert Barnes, Claribel ed Etta Cone e Alfred Stieglitz e, occasionalmente, lo storico dell'arte Berenson. Fu nel salotto che gli Stein tenevano il sabato sera che, nel 1906, Picasso e Matisse si incontrarono per la prima volta[8].

Nel 1914, a seguito di liti e dissidi, Leo lasciò l'appartamento di Parigi per trasferirsi a Firenze, dove portò con sé la maggior parte dei mobili rinascimentali, nonché i Renoir, i Matisse e parte dei Cézanne. A Gertrude andarono i dipinti di Picasso e quasi tutto il resto della collezione. Negli anni successivi Leo si dedicò alla psicanalisi, mentre Gertrude continuò con crescente successo la sua carriera di scrittrice.

Nel 1912 il fotografo, gallerista, collezionista ed editore Stieglitz, assiduo frequentatore di rue de Fleurus durante i soggiorni europei, commissionò a Gertrude Stein due "word-portraits" (ritratti di parole) di Matisse e Picasso, per un numero della rivista "Camera Work", da lui stesso fondata nel 1903. Era la prima volta che il lavoro della scrittrice compariva su una rivista americana. A indicare la relazione fra lo stile avanguardistico della donna e la produzione artistica dei soggetti da lei ritratti, opere di Picasso e Matisse accompagnavano i testi.

A quella data, il progetto originario di Stieglitz di affermare negli ambienti culturali e sul mercato il valore artistico della fotografia si era esteso ben oltre i presupposti della Photo-Secession, l'associazione da lui stesso fondata al fine di promuovere l'estetica pittorialista[9]. Nella galleria aperta nel 1905, The Little Galleries of the Photo-Secession, Stieglitz ospitò le prime mostre di arte moderna europea a New York. Fra

Due mostre tenute nel 1914 alle Little Galleries of the Photo-Secession (nota anche come "291"), New York; a sinistra: sculture di Constantin Brancusi, marzo–aprile; a destra: scultura africana, novembre-dicembre. Foto in origine pubblicate in "Camera Work", n. 48 (ottobre 1916).

il 1908 e il 1914, avvalendosi della collaborazione dell'amico fotografo Edward Steichen, in quegli anni residente a Parigi, Stieglitz espose opere di Auguste Rodin, Toulouse-Lautrec, Matisse, Henri Rousseau, Cézanne, Picasso, Braque. La galleria fu inoltre sede, nel 1914, di una mostra di sculture africane selezionate dalla collezione di Paul Guillame, nonché di numerose esposizioni di artisti americani quali Arthur Dove, Hartley e John Marin. Seguendo il modello espositivo della Secessione viennese, Stieglitz disponeva le opere su un'unica fila all'altezza dell'occhio all'interno di tre piccole sale prive di elementi decorativi e poco ammobiliate.

Conosciuta comunemente come "291", dal numero civico dell'edificio sulla Fifth Avenue in cui si trovava, la galleria fu luogo di ritrovo di artisti, scrittori, critici e collezionisti. Tra gli stretti collaboratori di Stieglitz, oltre a Steichen, vi erano il caricaturista e scrittore messicano Marius de Zayas, il dadaista Picabia e la giornalista e collezionista Agnes Meyer. Indirizzando la programmazione verso l'arte d'avanguardia, il fotografo influenzò il gusto dei collezionisti newyorkesi.

Negli spazi espositivi della sua galleria, come nelle riviste "Camera Work" e "291", quest'ultima fondata nel 1915, Stieglitz presentò la produzione artistica nord-americana insieme a quella europea, la fotografia insieme alla pittura e alla scultura, l'arte del passato insieme a quella del presente. Nelle pagine delle due riviste, straordinario terreno di sperimentazione, per la prima volta nella storia artisti e intellettuali dei due lati dell'Atlantico lavorarono in stretto contatto, avviando il passaggio del centro della produzione artistica da Parigi a New York e dando vita a un confronto i cui esiti avrebbero avuto grande influenza sull'arte del secondo dopoguerra. L'attività culturale di Stieglitz
fece infatti da ponte fra Europa e America, ponendo la fotografia e la città di New York al cuore di un importante momento di transizione verso il futuro. Un futuro che, secondo Stieglitz, era destinato ad appartenere agli Stati Uniti, patria della modernità, e in cui il mezzo fotografico, strumento di espressione moderno per eccellenza, avrebbe avuto un ruolo centrale. Il messaggio intrinseco alle attività di Stieglitz era evidente: bisognava prendere a prestito dalla cultura europea cercando al tempo stesso di distinguersi da essa al fine di creare una tradizione artistica nazionale. Non a caso, all'ultima galleria da lui gestita dal 1929 al 1946, Stieglitz diede un nome programmatico: "An American Place" (Un luogo americano).

Nel 1913, un gruppo di artisti americani in contatto con gli Stein e Stieglitz organizzò la prima grande mostra commerciale d'arte moderna a New York. L'Armory Show ebbe un grande successo di pubblico e suscitò un intenso dibattito. Prestigiosi collezionisti e sostenitori dell'arte d'avanguardia, fra cui Walter e Louise Arensberg, Stephen Clark e Albert E. Gallatin, acquistarono le loro prime opere[10].

Nel giro di pochi anni le collezioni collocate all'interno delle dimore private crebbero notevolmente. Gli spazi domestici dei salotti d'avanguardia, in cui

artisti e letterati si incontravano periodicamente, furono di estrema importanza nella definizione dello stile e dell'identità "moderni". Espressione diretta della personalità, del carattere e dell'eccentricità del proprietario, i salotti attrassero la curiosità dei numerosi artisti europei giunti a New York negli anni '10 in fuga dall'Europa in guerra e alla ricerca dell'innovazione culturale e tecnologica esibita dall'America. John Quinn, le sorelle Florine, Ettie e Carrie Stettheimer e gli Arensberg ospitarono i tre principali salotti newyorkesi fra il 1913 e il 1918.

Abbagliati dall'Armory Show, nel 1914 Walter Arensberg e la moglie Louise, originari del Massachusetts, si trasferirono a New York, immergendosi immediatamente nella scena artistica della città, frequentando gallerie e acquistando lavori di Matisse, Picasso, Braque, Albert Gleizes e Marcel Duchamp. Nel giugno 1915 Duchamp sbarcò negli Stati Uniti da Parigi e affittò uno studio vicino a casa Arensberg. Insieme al più discusso artista espatriato europeo, gli Arensberg, principali collezionisti di Duchamp in America, furono il punto di riferimento del Dada a New York[11]. Frequentarono il salotto degli Arensberg Man Ray, Elsa von Freytag-Loringhoven, Picabia, Beatrice Wood, Henri-Pierre Roché, Charles Demuth, Hartley, Charles Sheeler. Come documentano le fotografie dello stesso Sheeler, la coppia esibiva la collezione su pareti bianche in ambienti arredati con semplici mobili d'antiquariato europeo e americano di colore scuro, con tappeti orientali e un numero notevole di sculture africane.

All'inizio degli anni '20 il crescente interesse dei collezionisti e il supporto delle gallerie testimonavano come l'arte moderna non fosse più considerata un'aberrazione o una moda passeggera. Tuttavia, mancava una istituzione museale ad essa esclusivamente dedicata. A questa carenza supplì il Museum of Modern Art, fondato nel 1929.

Ancora una volta, protagoniste furono le donne. Le origini del MoMA si devono infatti a Abby Aldrich Rockefeller, figlia di un ricco banchiere e moglie del magnate John D. Rockefeller Jr., e Lillie P. Bliss, figlia di un industriale tessile. Amiche d'infanzia ed entrambe collezioniste d'arte, esse avvertirono più che mai la necessità di una collocazione museale per l'arte moderna quando la ricca collezione dell'avvocato John Quinn fu interamente messa in vendita a seguito della sua morte nel 1925. La dispersione della collezione Quinn rappresentò ai loro occhi una grande perdita per la città.

Nel 1929, insieme a Mary Quinn Sullivan, artista e collezionista anch'essa, le due donne convocarono l'amico A. Conger Goodyear, offrendogli la presidenza del comitato organizzativo finalizzato alla fondazione

Marcel Duchamp, *50cc air de Paris*, 1919. Ampolla di vetro, diametro 6,4 cm. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950 (134-78).

Salotto dell'appartamento di Louise e Walter Arensberg a New York, 1918 circa. Foto di Charles Sheeler.

Mostra di arte americana del XIX secolo al Whitney Museum of American Art, marzo 1932. Foto di Adolph H. Gootscho.

del nuovo museo. Appartenenti alle élite alto-borghesi e dedite ad attività filantropiche, Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss e Mary Quinn Sullivan non aspiravano a una carica di tale importanza; era infatti assai raro che una donna assumesse incarichi pubblici. L'uomo accettò, intervenendo nel progetto con ingenti quantità di denaro[12]. Con la consulenza di Paul Sachs, curatore del Fogg Museum di Harvard, fu nominato direttore Alfred H. Barr Jr., esperto d'arte moderna vicino al Bauhaus. Nei fatti Abby, Lillie e Mary tennero le redini dell'impresa. Sebbene non comparisse mai, fu soprattutto Abby, che donò al museo l'intera sua collezione e centinaia di migliaia di dollari, ad avere sempre l'ultima parola[13]. Le signore esercitarono la loro influenza con discrezione, in modo tale che la loro autorevolezza non venisse notata dal pubblico. Nonostante i profondi mutamenti della società americana all'inizio del Novecento, i codici di comportamento femminile rimanevano quelli dell'età vittoriana[14].

Nel 1930 nacque anche il Whitney Museum of American Art, con lo scopo di creare uno spazio istituzionale destinato esclusivamente all'arte americana. Gertrude Vanderbilt Whitney, collezionista e scultrice appartenente a due delle famiglie più potenti di New York, finanziò e fondò il museo, di cui volle come direttrice Juliana Force, una semplice donna della classe media americana, ex insegnante di scuola, a cui era legata da una profonda amicizia. Conformi al modello della filantropia e delle riforme progressiste, le due erano impegnate da anni nel sostegno di artisti dimenticati dai collezionisti e dalle gallerie. Coerentemente con la persistente tradizione vittoriana della domesticità come modello dello spazio pubblico museale destinato a educare i cittadini, esse arredarono e decorarono le gallerie come una casa moderna. Per essere utile, lo spazio doveva essere accogliente, e quindi assomigliare il più possibile a una casa privata. La presenza dell'appartamento della direttrice al quarto piano del museo rafforzava ulteriormente questo punto di vista.

Il persistere della tradizionale "connotazione femminile" non giovò al Whitney, che non riuscì ad affermarsi come istituzione professionale e moderna. Al contrario, al MoMA, Barr fece ogni sforzo per orientare i *trustees* del museo verso una concezione dell'allestimento libera dal modello domestico e vicina allo stile razionalista del Bauhaus e riuscì, gradualmente, nel suo intento.

Nella prima sede del MoMA, un appartamento dentro un grattacielo di uffici, erano ancora presenti dettagli ornamentali e mobilio. Nella successiva collocazione del museo (1932–39) in una *townhouse* dei Rockefeller, Barr volle cancellare tutti gli elementi

Florine Stettheimer, *Le cattedrali dell'arte* (*The Cathedrals of Art*), 1942–44. Olio su tela, 153 x 127,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Donazione, Ettie Stettheimer, 1953 (53.24.1).

decorativi della casa. Infine, nel 1939, la nuova sede permanente sulla West 53rd Street, progettata da Philip Goodwin ed Edward Durrell Stone, fu un edificio in stile internazionale in cui le opere vennero esposte su pareti chiare e scarne, all'interno di spazi essenziali privi di arredo. Mentre al Whitney Force insisteva sulla necessità di aggiornare periodicamente gli arredi per stare al passo con le novità nel settore della decorazione degli interni domestici, lo stile di Barr andava progressivamente imponendosi come canone del moderno[15].

Ciononostante, la commistione fra spazio domestico e spazio museale continuò a essere comunemente praticata fino alla fine degli anni '30. In questo senso, sono emblematici gli esempi di Florine Stettheimer e Katherine Dreier.

Nel 1916, invitata a mostrare le proprie opere in una esposizione personale presso Knoedler, Stettheimer allestiva la mostra ricostruendo alla lettera il suo studio e la sua casa negli spazi espositivi. Dieci anni più tardi Dreier, fondatrice della Société Anonyme Inc., organizzazione finalizzata al sostegno e alla promozione delle più aggiornate ricerche artistiche, curava la prima grande mostra d'arte d'avanguardia in un museo americano: l'International Exhibition of Modern Art al Brooklyn Museum. Quattro sale furono allestite in modo tale da riprodurre interni domestici: un salotto, una biblioteca, una sala da pranzo e una camera da letto. Come nella casa degli Arensberg, mobili semplici e piuttosto tradizionali erano accostati a opere delle avanguardie storiche. Dreier acquistò i

mobili da "Abraham & Strauss", un grande magazzino presso cui si serviva la classe media di Brooklyn. Attraverso questa scelta, la curatrice voleva mostrare come tutti potessero vivere insieme all'arte moderna traendone beneficio.

La scena dell'arte moderna a New York all'inizio degli anni '40 é rappresentata con dovizia di dettagli caricaturali di Stettheimer in un dipinto emblematicamente intitolato *Le cattedrali dell'arte* (1942–44). Al centro della tela troneggia il Metropolitan Museum of Art, fiancheggiato dal Museum of Modern Art (MoMA) e dal Whitney Museum of American Art. La preminente posizione del Metropolitan è indice del prestigio goduto dall'istituzione nonostante la riluttanza a esporre opere d'arte moderna[16]. Vicino alla scalinata d'ingresso del museo sono raffigurati i principali sostenitori dell'arte moderna nei decenni precedenti. Fra questi, il fotografo e gallerista Stieglitz è avvolto in un mantello nero, e il critico Henry McBride fa da guardia all'entrata del Metropolitan tenendo nelle mani una bandierina rossa e una bianca che portano rispettivamente impresse le scritte "stop" e "go", evidente riferimento ironico al ruolo della critica nel processo di istituzionalizzazione dell'arte. L'arte moderna è simboleggiata al centro del dipinto da un bambino nudo intento a disegnare. Avvolto nell'auratico alone di luce provocato dal flash di un fotografo che ne riprende le fattezze, il bimbo cattura l'attenzione di un giornalista d'arte e di una elegante giovane donna in estasiata adorazione. Graziosi e bizzosi bimbetti di analoga fattezza popolano il dipinto: uno di essi viene accompagnato per mano nelle sale del Metropolitan dal direttore Francis Henry Taylor, un altro gioca su una tela di Piet Mondrian al MoMA.

Gli orientamenti culturali delle due istituzioni museali newyorkesi impegnate sul fronte del moderno sono esplicitamente indicati attraverso le insegne "Art in America" e "American Art", rispettivamente riferite al MoMA e al Whitney.

Al MoMA Barr si gode il successo rilassandosi su una chaise-longue di Le Courbusier. Nello spazio bianco e scarno del museo figurano in abbondanza elementi tratti da opere d'arte moderna di artisti esclusivamente europei quali Picasso, Rousseau e Mondrian. Al Whitney, la direttrice Force è in piedi a braccia conserte con aria imbronciata di fronte a un'unica scultura monumentale, opera della fondatrice e principale benefattrice del museo, Gertrude Vanderbilt Whitney. Alcune donne elegantemente vestite chiacchierano sedute attorno a un tavolo in uno spazio caratterizzato da elementi decorativi e domestici. In forte contrasto con lo stile internazionale del MoMA, gli spazi del Whitney, destinati ad accogliere le produzioni artistiche locali, appaiono nel dipinto di Stettheimer privi di opere e connotati negativamente dalla forte presenza femminile. Sebbene il Whitney sia protetto dall'aquila posata sul suo tetto, simbolo dell'orgoglio e dell'indipendenza americana, il sole tramonta sulle gallerie vuote di Force, mentre lo spirito di Picasso si innalza glorioso dal tetto del MoMA.

In quegli stessi anni, ad arricchire la scena, si aggiunsero i collezionisti Solomon R. Guggenheim e

sua nipote Peggy Guggenheim. Nel momento stesso in cui i principali spazi espositivi pubblici dedicati all'arte moderna imitavano alla lettera il MoMA, il Museum of Non-Objective Painting, fondato da Solomon nel 1939, e la galleria Art of This Century, fondata da Peggy nel 1942, inaugurarono un ulteriore modello espositivo, di cui l'architettura museale stessa, opera d'autore unica e moderna come le produzioni artistiche che era destinata a contenere, doveva essere parte essenziale. Il progetto del nuovo tempio dell'arte moderna fu affidato a Frank Lloyd Wright.

Note

1 John Adams ad Abigail Adams, 12 maggio 1870, in L. H. Butterfield e M. Friedlander, a cura di, *Adams Family Correspondence*, Belknap Press, Cambridge, Mass. 1963–93, vol. 3, pag. 342.

2 A. Miller, *Landscape as Taste Indicator of Class Identity in Antebellum America*, in *Art in Bourgeois Society, 1790–1850*, a cura di A. Hemingway e W. Vaugan, Cambridge University Press, Cambridge, Mass. 1998; L. W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Mass. 1988.

3 A. Trachtenberg, *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age*, Hill and Wang, New York 1982; M. Kammen, *Mystic Chords of Memory. The Transformation of Tradition in American Culture*, Knopf, New York 1991.

4 A. B. Saarinen, *The Proud Possessors*, Random House, New York 1958; W. G. Constable, *Art Collecting in the United States of America: An Outline of a History*, Nelson, Londra 1954; F. Gennari Santori, *The Melancholy of Masterpieces: Old Master Paintings in America 1900–1914*, Five Continents, Milano 2003; W. Leach, *Land of Desire: Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture*, Pantheon Books, New York 1993; R. Wightman Fox e T. J. Jackson Lears, a cura di, *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History*, Pantheon Books, New York 1983.

5 I. L. Taube, *Rooms of Memory: The Artful Interior in Painting, 1880–1920*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania 2004. Gli "interni artistici" furono dipinti da pittori quali William Merritt Chase, Edmund Charles Tarbell e Childe Hassam. M. C. McClaugherty, *Household Art: Creating the Artistic Home, 1868-1893*, in "Winterthur Portfolio" 18, n. 1, primavera 1993.

6 E. E. Hirshler, *Helping "Fine Things across the Atlantic": Mary Cassatt and Art Collecting in the United States*, in *Mary Cassatt: Modern Woman*, Art Institute of Chicago, Chicago 1990, pagg. 177–211; M. Hamani, *Mary Cassatt and the Collecting of Culture*, in *Essays on Women Artists*, a cura di L. De Girolami Cheney, Edwin Mellen Press, Lewiston, N.Y. 2003, pagg. 33–45.

7 J. Rewald, *Cézanne, the Steins and Their Circle*, Thames and Hudson, New York 1986.

8 A differenza della maggior parte dei collezionisti connazionali, gli Stein non donarono le loro raccolte a istituzioni museali. Peraltro, essi non furono grandi collezionisti. Le somme di denaro a loro disposizione erano limitate rispetto alle grandi fortune investite dagli americani. Leo e Sarah Stein furono costretti a vendere tutto ciò che possedevano per far fronte alle spese di mantenimento. Gertrude donò i suoi manoscritti alla Yale University e il suo famoso ritratto dipinto da Picasso al Metropolitan Museum of Art. La gran parte della collezione della scrittrice andò in eredità alla sua compagna, Alice B. Toklas.

9 Inizialmente Stieglitz aderì al pittorialismo, il cui programma era di evidenziare gli aspetti estetici della fotografia per mezzo di manipolazioni e di sofisticati procedimenti di stampa in grado di produrre toni morbidi e sfumati e di far somigliare le immagini fotografiche a dipinti, disegni e incisioni. Dopo il 1907 il fotografo abbandonò il pittorialismo facendosi promotore della cosiddetta *straight photography* (fotografia diretta), che privilegiava le capacità tecniche ed espressive specifiche della fotografia senza ricorrere a interventi manuali dagli effetti pittorici. Nell'ambito della *straight photography* trovò ampio spazio la rappresentazione della vita moderna, della città e delle macchine. Sul ruolo culturale di Stieglitz nella New York del primo Novecento cfr. *New York et l'art moderne: Alfred Stieglitz et son cercle*, a cura di B. Caille e F. Mariani Ducray, cat. mostra, Musée D'Orsay, Parigi 2004.

10 M. Brown, *The Story of the Armory Show*, Abbeville, New York 1988.

11 F. Naumann, *Louise Arensberg and Walter Arensberg*, in *Making Mischief: Dada Invades New York*, a cura di F. Naumann e B. Venn, cat. mostra, Whitney Museum of American Art, New York 1996.

12 R. Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of MoMA*, Atheneum, New York 1973; B. Kert, *Abby Aldrich Rockefeller: The Woman in the Family*, Random House, New York 1993.

13 C. Duncan, *MoMA's Hot Mamas*, in "Art Journal", n. 48, 1989, pagg. 171–78.

14 K. D. McCarthy, *Women's Culture: American Philantropy and Art: 1830–1930*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

15 E. C. Hankins, *Homes for the Modern: En/Gendering Modern Art Display in New York City, 1913–1939*, tesi di dottorato, Stanford University 1999; B. O'Doerthy, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, San Francisco 1976; *Thinking About Exhibitions*, a cura di R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, Routledge, New York 1996; C. Grunenberg, *The Politics of Presentation: The Museum of Modern Art, New York*, in *Art Apart: Art Institutions and Ideologies across England and North America*, a cura di M. Pointon, Manchester University Press, Manchester 1994, pagg. 192–211.

16 Il Metropolitan Museum of Art espone per la prima volta opere d'arte moderna nel 1921 in occasione della mostra *Impressionist and Post-Impressionist Painting*. A quella data, nella collezione permanente del museo a rappresentare l'arte moderna vi è solo un dipinto di Cézanne.

Enzo Siciliano

L'arte in America e gli oroscopi di Henry James

Una sera, sulla metà di novembre del 1872, Henry James, che era a Parigi, andò a trovare James Russell Lowell all'hotel Lorraine. Con Lowell aveva stretto una salda amicizia nonostante il divario di età: Lowell aveva cinquantatre anni, James ventinove. James amava i romanzi di Lowell? Forse era più sedotto dall'amabilità dell'uomo che dallo scrittore, dall'eccentrica mescolanza di sottigliezze e ingenuità che lo governava con grazia. Nella suite d'albergo dell'amico trovò Ralph Waldo Emerson con la figlia Ellen.

Emerson era già vecchio, già la mente lievemente appannata: aveva idea che James fosse interessato alle arti e alle lettere. Gli propose di unirsi a lui e Lowell per visitare il Louvre, e James accolse l'invito.

Con Emerson, James si incontrò poi l'inverno successivo a Roma, e anche a Roma lo accompagnò nella visita ai Musei Vaticani. Passati gli anni avrebbe detto che conservava un ricordo vivo di quelle passeggiate per le sale parigine e le sale romane, ma era un ricordo venato da stupore per la genericità con la quale il vecchio scrittore guardava alle opere d'arte. Se Lowell reagiva con vivacità a quanto gli capitava di vedere, Emerson non manifestava alcuna acutezza estetica. James annotò che l'esistenza passata dal vecchio scrittore quasi per intero sulle colline di Concord nel Massachusetts aveva un fondo di opacità. Diverse le reazioni di Lowell, sempre attratto da tutto quanto il mondo poteva offrire.

Henry James, 1906. Foto di Alvin Langdon Coburn.

Certe corde erano del tutto assenti dalla mente di Emerson: se la sua mente risuonava, era la vita e la letteratura a farla risuonare, la pittura e la scultura no.

Quelle corde risuonavano invece con echi profondi nell'animo di James, ma in modi peculiari e fortemente originali. I significati corsivi delle parole mettevano in sospetto la sensibilità di lui. Si trovò per questo a irritare metodicamente la mentalità comune. Libero da ogni sentimentalismo, la spiritualità dell'arte, per lui, non poteva tralasciare il fatto d'essere legata a oggetti, a una materialità varia ed eletta, quadri, sculture, gioielli, persino mobili, carte e quant'altro. Non è stato forse James a far protagonista di un romanzo splendido ed enigmatico come *The Spoils of Poynton* (1897) il mobilio di una casa avita?

Se andate alla pagina di apertura d'un capolavoro come *The Golden Bowl* (1904), dove è raccontata la passeggiata che un giovane principe romano compie per il centro di Londra fra Piccadilly Circus e Bond Street, l'attenzione che il narratore dedica allo sguardo del nobiluomo attratto dalla magnificenza di quanto esposto nelle vetrine, pietre preziose, vasellame d'oro e argento, lo scrutinio che ne fa ricorrendo alla storia, in un confronto fra l'antica, perduta magnificenza dell'impero romano e la presente magnificenza dell'impero britannico, addita quanto nella sua mente fosse custodita una scrupolosa serietà che divorava la pura sensibilità estetica trascinandola a scoprire in ogni manufatto d'arte non solo tracce e immagini del passato, ma la complessità delle orme viventi dell'uomo.

Ezra Pound, 1913. Foto di Alvin Langdon Coburn.

Gertrude Stein, 1934. Foto di Carl Van Vechten.

Di qui, una singolare necessità di possesso – un possesso di cose, di situazioni, di atmosfere, di paesaggi da fissare a memoria, e rimettere a futura conoscenza.

In *On Native Grounds* (1942), Alfred Kazin scrisse che a distinguere James da molti scrittori, non soltanto suoi contemporanei, a parte la cultura unita a una insaziabile curiosità e a una naturale acutezza, era una intensità imperscrutabile di sguardo, una intensità ingannatrice, che distanziando da sé gli oggetti sottoposti alla sua attenzione, quasi li rapinava selezionandoli con un fiuto pronto a cogliere tutte le gradazioni possibili, tutte le possibili sfumature, lasciandoli penetrare nella complessità della coscienza sciogliendo ogni nodo, ogni ostacolo. Come la protagonista di *The Princess Casamassima* (1886), James poteva dire di non voler imparare ma di voler prendere per sé.

Una grande collezione d'esperienze rende possibile i romanzi di James – e queste esperienze sono per lo più compiute in Europa e in Italia.

Gli capitava di dire, con quella ambiguità ironica per molti intollerabile nella sua bulimica conversazione, che per capire bisognasse essere stretti (è sempre Kazin a raccontarcelo, dove "stretti" adombra qualcosa di molto simile a "riduttivi"). Era la pressione intensa e avida della sua percezione a dissolvere con impressionante chiarezza una congerie confusa di motivi diversi, temi, avvenimenti, ricavati dall'osservazione dei comportamenti umani, appunto del paesaggio e dell'arte, per costruirne un sistema di confronti e conoscenze, un acquisto intellettuale di enorme valore drammatico. Nelle strettoie della sua mente la fisicità del reale subiva la metamorfosi dello spirito.

James interpretò per intere generazioni di americani successive alla sua un famelico bisogno di andare oltre confine, passare l'Oceano e conoscere l'inferno che stava al di là, un congestionato inferno denso di memorie e di tradizioni, rischiando di perdere innocenza e pudore intellettuale, energia vitale e desideri, per tornare ricchi di un arredo per la propria mente così vario e articolato da ricompensare ogni rischio corso, ogni sventura subita.

Mark Twain, con la sua ficcante spregiudicatezza, aveva già offerto resoconti del proprio pellegrinaggio in Europa con *The Innocents Abroad* (1869) prefigurando atteggiamenti che potremmo confrontare a quelli di James.

Ma la malaria inestinguibile della campagna intorno a Roma offriva alla sensibilità dell'autore di *Daisy Miller* (1879) significati più complessi, e materia di conflitti più inquietanti e misteriosi.

Era stato Nathaniel Hawthorne prima di lui, nella metafora di *The Marble Faun* (1860), a prefigurare quelle infezioni, quei drammi, quei misteri. D'altra parte, nel

1879, dopo le prime e lunghe esperienze europee, James dedicò a Hawthorne un lungo saggio fra i più felici che abbia scritto.

Ezra Pound sostenne che James fece ogni sforzo per rendere intelligibile l'America agli americani, così che chi non fosse americano non ne avrebbe potuto cogliere il senso. Forse, bisognerebbe meglio dire che i romanzi di James tendono a decifrare, nel confronto con la sensibilità americana, cosa sia essere francese, inglese, italiano; ma anche ciò che alla purezza dell'essere americano serva nell'accrescere la consapevolezza di sé.

L'inconsapevole dipendenza dall'Europa, per James deve diventare coscienza d'essere americani – un passaggio lungo la linea d'ombra dell'adolescenza verso la maturità. Il possesso dell'arte europea, dei suoi esempi più fulgidi, non è soltanto un acquisto materiale ma definisce una crescita per il proprio spirito, l'occasione per un più complesso, appunto adulto, futuro.

Quanti personaggi jamesiani al vivo, ricchi borghesi di Boston o di New York, si fecero collezionisti d'arte. Gli esempi sono molti, e sempre significativi. Gran maestro di questo fu, nemmeno a dirlo, Bernard Berenson – e Berenson, con tutta la sua singolarità e il suo genio, non cessa di apparirci come una proiezione estrema del genio di James.

Non vale la pena mettersi a discutere se la villa berensoniana sui colli fiorentini, I Tatti, sia uscita o no dalle pagine di *The Portrait of a Lady* (1881). Ma è sicuro che Berenson si mosse, fra quelle che potremmo chiamare in metafora le spoglie di Poynton di tanti palazzi patrizi, con lo stile del "conoscitore" la cui mente, il cui cuore e le cui ambiguità per James erano un libro aperto.

James sarebbe morto nel 1916. L'anno prima, in polemica con la politica degli USA nei confronti del conflitto europeo, aveva preso la cittadinanza inglese. Intanto, quell'America vogliosa di Europa, con tutti i rischi che questo poteva comportare, di cui egli aveva fatto spassionato oggetto di romanzo, coagulava concreti rapporti, fissava linee portanti di una nuova tradizione culturale che nel sincretismo fra i due continenti scopriva la propria forza.

Gertrude Stein già aveva preso casa a Parigi da qualche anno e collezionava pittura d'avanguardia, da qualche anno era diventata intima amica di Matisse e di sua moglie e con loro passava serate incomparabilmente piacevoli. Matisse non aveva peli sulla lingua e Gertrude non era da meno. C'era anche il giovane Pablo Picasso nella partita, forse un po' geloso della troppa confidenza che Henri Matisse aveva con Gertrude. Ma c'erano a Parigi anche molti ragazzi americani infatuati dell'*esprit*

Francis Picabia, *Danze alla sorgente* (*Danses à la source*), 1912. Olio su tela, 120,5 x 120,6 cm. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection 1950-134-155.

Vasily Kandinsky, *Improvvisazione 27* (*Giardino d'amore*) (*Improvisation 27* [*Garten der Liebe*]), 1912. Olio su tela, 120,3 x 140 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.1).

Alfred Stieglitz, 1935. Foto di Carl Van Vechten.

modern: studiavano come poter rinnovare il proprio mondo morale e come acquisire un abito mentale che potesse far loro comprendere le novità dei vorticisti, dei futuristi, dei suprematisti, insomma di quel mondo affatto diverso dell'arte che si andava delineando e che provocando il buon senso borghese apriva sentieri imprevedibili per la vita. Là si incrociavano rinnovamento sociale, libertà sessuale, l'eccezione cinematografica, sorprendenti visioni materialistiche e spiritualistiche.

Maestro di tanto sincretismo, capace di spiegare come una scultura di Constantin Brancusi andasse a incollarsi su un ideogramma cinese, vero rabdomante delle lettere, era un giovanotto dell'Idaho che, oltre a dettare versi limpidissimi in lingua inglese, offriva in traduzione, liberandoli dal gusto preraffaellita che ne aveva fatto abuso sentimentale, gli endecasillabi di Guido Cavalcanti o gli esametri di Properzio: Ezra Pound, appunto.

Ai suoi giovani amici, T. S. Eliot fra i primi, Pound spiegò come alla nuova letteratura americana potesse servire la lezione stilistica di Gustave Flaubert, di Guy de Maupassant e dei Goncourt, senza dimenticare la forza rappresentativa di quanto James aveva indagato nei suoi romanzi – mai dimenticare la vecchia Europa, e il grande arredo intellettuale che essa aveva creato lungo la sua complessa storia.

È stato detto che lo stile di Pound fosse spregiudicato come quello di un qualsiasi propagandista: il poeta del *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) suggeriva che si dovesse utilizzare tutto quanto necessario senza lasciarsi catturare dai lacci pedanteschi della filologia. Il passato offriva materia che poteva essere usata pronta cassa, e che non c'era altra bellezza che in quella materia: di essa bisognava impossessarsi.

Ma un tale possesso – la medesima ossessione jamesiana – non poteva essere soltanto intellettuale o stilistico o veicolato attraverso il citazionismo che, nel bene e nel male, avrebbe caratterizzato molta parte dell'arte e della letteratura del secolo XX.

Quelli erano anni in cui una grande officina di idee, di qua e di là dell'Atlantico, era in funzione. Piccoli laboratori, come "The Little Review" di Margaret Anderson (sobillata sempre da Pound a pubblicare Eliot, James Joyce o Wyndham Lewis), accompagnavano negli Stati Uniti quel gran lavoro. Ma erano anni in cui alcuni "eventi" si dice abbiano mutato radicalmente gusti, percezione del mondo e così via. Per esempio, a Parigi l'esecuzione del *Sacre du printemps* (1913) di Igor Stravinsky; a New York l'Armory Show.

La mostra dell'Armory Show, datata al 1913, fra il 15 febbraio e il 15 marzo ebbe luogo nell'armeria del Sessantanovesimo Reggimento. Appunto, ancora prima

che scoppiasse la guerra in Europa: anzi, alla soglia di quella conflagrazione.

Un vasto locale rettangolare, situato a Manhattan sulla Lexington Avenue, fra la 25th e la 26th Streets, ospitò, diviso in diciotto *galleries*, per l'Association of American Painters and Sculptors milleduecentocinquanta opere di artisti dell'avanguardia europea, scelti a partire da Ingres e Delacroix per arrivare a Vasily Kandinsky (per esempio, *Improvvisazione 27 [Giardino d'amore]*, 1912), Marcel Duchamp (il cui *Nu descendent un escalier* [No. 2], 1912, venne stimato provocazione oltre ogni misura), Ernst Ludwig Kirchner, Francis Picabia (per esempio, *Danze alla sorgente*, 1912) e Brancusi, insieme ad alcuni artisti statunitensi come George Bellows, Marsden Hartley, John Marin.

Le reazioni della stampa furono per lo più furibonde. L'inventiva modernista metteva in questione convinzioni radicate e un concetto del bello che nell'uso della prospettiva, per esempio, aveva il proprio fondamento. L'arte nuova dimostrava che quel fondamento era una convenzione, di cui il linguaggio espressivo poteva fare tranquillamente a meno.

Ma il vero problema, per i benpensanti, non fu tanto scoprire le novità d'oltreoceano – poiché gran parte di quegli artisti "nuovi" erano già noti in America – quanto capire che ormai di essi l'America poteva fare tesoro, un tesoro materiale oltre che intellettuale.

Lo scandalo e il successo stimolarono l'interesse dei collezionisti. Alcuni di loro, come Walter Arensberg, John Quinn (anche mecenate di alcune iniziative editoriali di Pound) e Arthur B. Davies non si fecero indietro rispetto alle "spericolatezze" di un Raymond Duchamp-Villon o di un Henri Gaudier-Brzeska. E quando Alfred Stieglitz, già attivissimo fotografo e amico di Gertrude Stein, suggerì al Metropolitan Museum di acquistare un Cézanne (pag. 70) all'Armory Show, il *board* severissino di quella istituzione lo ascoltò. Gli occhiuti americani che avevano viaggiato per il mondo, con lo spirito che James aveva ricreato nei suoi romanzi, si erano aperti senza pregiudizi a una libera sperimentazione dell'esistenza.

Il collezionismo veniva coinvolto così anche dalla dirompente forza della contemporaneità, mutando il proprio registro, fino ad allora cristallizzato sulla ricchezza della pittura classica europea. Il Novecento con il suo bisogno per la sperimentazione a ogni costo seduceva l'America – il paese che quel bisogno, come un dato autoctono, nello spirito della frontiera, aveva anzitutto tenuto in gran conto per costruire e consolidare se stesso. La coicidenza non poteva essere maggiormente proficua.

Le due collezioni Guggenheim, di Solomon e di Peggy, a poco meno di due decenni dall'Armory Show, nacquero

Paul Cézanne, *Veduta del Domaine Saint-Joseph (Vue du Domaine Saint-Joseph)*, fine anni '80 del XIX secolo. Olio su tela, 65,1 x 81,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund, 1913 (13.66).

su quell'onda. L'inclinazione verso la spiritualità nell'arte – l'Astrattismo – o verso le avventure dell'inconscio proiettate in immagini visibili – il Surrealismo – poterono coagularsi in scelte parallele e diverse. Costituirono comunque insieme un singolare patrimonio, oggi unito, divenuto spontaneamente fondamento di frutti ulteriori – per esempio, l'Espressionismo astratto e l'Action Painting (ma già stiamo scivolando verso gli anni '40 e '50 del secolo), peculiari e originali caratteristiche dell'arte americana.

Se James era stato profeta, la sua profezia andava ad avverarsi, anche nel possesso della tela bianca compiuto con le sgocciolature e il gesto rivoluzionario da Jackson Pollock. Di Pollock, per esempio, Peggy Guggenheim fu la scopritrice e la prima collezionista. Ma Peggy anzitutto fu gallerista, mescolando la propria esistenza con quella di tanti amici artisti, in una lotta talvolta disperata per la loro affermazione, che aveva un solo significato, anche l'affermazione di se stessa.

Di più: si può dire che Solomon Guggenheim, nelle foto che ci restano, abbia l'aplomb del genitore severo di *Washington Square* (1880), con una differenza: sappiamo che amava le belle donne.

Peggy è invece ingolfata nel Novecento fino al collo, per i suoi traumi esistenziali, la fame insaziabile di vita, la confusa leggerezza che la portava a consolidare sempre più la propria personalità accanto alla tentazione dell'azzardo, ai tanti amori e le famiglie multiple, i cani, le case firmate dagli amici artisti, l'abbandono degli Stati Uniti per Venezia. Ciò non significa che non possa apparirci come una creatura letteraria, sgusciata forse da pagine di Ernest Hemingway e di F. Scott Fitzgerald sovrapposte.

Ma il vecchio James, non c'è dubbio, nel futuro del suo mondo, doveva aver intravisto anche corpose e significative eccezioni ai propri disegni. La sua letteratura contiene l'oroscopo dell'America che meglio conosciamo.

Vidi per caso a Venezia, inverno '70 o '71, una giornata piovigginosa e di scirocco, Peggy Guggenheim sulla soglia posteriore del Palazzo Venier dei Leoni. Per la galleria, giornata di chiusura. Era sola, sembrava in attesa di qualcuno o qualcosa. La bocca contratta, la zazzeretta bianca stretta da un foulard Hermès annodato sotto il mento, le rughe accentuate intorno alle orbite, gli occhi fissavano il vuoto spalancato davanti. In quello sguardo velato si potevano scorgere i bagliori di ardenti anni giovanili. Ricordo gli stivaletti neri, le calze anche nere, e un abito di lana con la gonna stazzonata. Sull'asciuttezza del corpo faceva mostra una giacca impermeabile d'una misura un po' troppo abbondante, il colletto rialzato. Quegli occhi fissi e perduti lungo il filo del canale verso il piccolo imbarcadero – mi venne spontaneo di pensare alla misteriosa Miss Bordereau, la jamesiana protagonista di *The Aspern Papers* (1888), allo stregonesco mistero che ne fascia la figura. Chissà, anche Peggy avrà avuto le sue "carte" da nascondere: anche lei aveva da curare il bianco splendore delle ceneri del suo passato.

Germano Celant

Instabilità sorprendenti: Merz e Serra

Dal 1945 in Italia come in America le arti funzionano da redenzione nazionale, si offrono quale simulacro di vita capaci di mettere in discussione i malesseri di una società occidentale, avviata a una tecnologia e a un marketing dilaganti. La loro forma incoraggiante e seducente funziona poiché pone la sfiducia nel reale, segnato dalla tragedia e dal dramma della guerra, e sostiene il miraggio di una futura "civiltà" a carattere rassicurante. In questa prospettiva va inquadrato l'impatto frontale dell'*all over* degli *Action painters* e degli espressionisti astratti, in Europa definiti dal termine informali, che viene utilizzato per sottolineare il processo di "livellamento" degli atomi del *dripping*, quanto di una democrazia che dovrà basarsi d'ora in poi su una parificazione e un'educazione degli individui consumatori.

Omogeneità dei segni e dei gesti disarticolati e differenziati, da Franz Kline a Lucio Fontana, che però crea un *unicum* dove conta la piena occupazione e la flessibilità dell'azione individuale. L'obbiettivo di convertire l'energia distruttiva e il dramma del rifiuto, provocati dagli *Action painters*, in una fiducia per la stabilità e la circolazione delle entità industriali (si ricordi che il colore di Pollock non è composto dall'artista, come nella tradizione europea che data dal medioevo, ma è comprato "già" fatto, nella sua versione industriale, preconfezionato e gettato sulla tela direttamente dal barattolo) nell'arco di un decennio si travasa infatti nella Pop e nella Minimal art. Ed è a questi movimenti che si affida la vera leadership americana, che ha trovato nei beni di consumo e nei prodotti industriali, costruiti in materiali quali tubi fluorescenti, plexiglas e acciaio, il suo potente fattore di unificazione culturale, tanto da tradurlo in icone ed emblema, intellettuale e creativo, della merce e della produzione culturale. Tra il 1945 e il 1959 si pone allora uno sguardo incrociato tra arte italiana e arte americana, mediante gli scambi che si istituiscono tra New York e Roma, con la partecipazione di Milano. In particolare il periodo 1953–58 è fondamentale perché l'Italia subisce un cambio di segno economico, sociale e artistico, che attrae sia galleristi che artisti americani, da Leo Castelli a Ileana Sonnabend, da Kline a Willem de Kooning, da Cy Twombly a Robert Rauschenberg, mentre gli artisti italiani, da Piero Dorazio ad Afro e a Tito Scialoja, si recano negli Stati Uniti e Giuseppe Panza di Biumo inizia a collezionare arte americana. Il mondo occidentale, che all'epoca è ancora ristretto a un contatto tra le sponde continentali europea e americana, entra infatti in un periodo positivo di commercio internazionale che trascina i maggiori paesi industriali verso uno sviluppo eccezionale. La situazione italiana si adegua a questo boom di prosperità e di esplosione dei beni di consumo. Nel 1959 nasce il "miracolo" economico e la grande espansione del mercato, che si rispecchiano in una crescita sia dei prodotti del design e dei mass

Mario Merz al Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1989. Foto di Hugh Hales-Tooke.

media sia della creatività industriale. L'automobile, i gadget, l'arredamento, gli elettrodomestici, la pubblicità, la televisione arrivano lentamente a occupare l'universo della cultura quotidiana.

Siamo a un primo incontro/scontro tra cultura umanistica e cultura tecnico-scientifica, dato che si sviluppa una forte discussione, sollecitata dal libro di C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (1959), sulla profonda incomprensione o distacco tra le due polarità. È una tensione che si riflette inevitabilmente anche nelle arti, dove l'esaltazione della tradizione e del passato si oppone all'arrivo sulla scena del rinnovamento tecnico e materico. In tale senso va visto lo spostamento di attenzione che si verifica nella ricerca visuale, dal 1960 al 1962, proiettata verso una progettazione di oggetti di matrice industriale, che vanno sotto il segno dell'arte programmata e della Minimal art che troverà il suo culmine esaltativo in *Art and Technology* (Los Angeles County Museum of Art, 1971), dove lo scontro si ricompone in una collaborazione utopica, ma indifferente.

Su questo transito tra arti che, da opposte sponde continentali, si guardano e si stimolano, quanto sull'intreccio tra una ricerca visuale e l'evento tecnologico, nonché sul discorso specifico del linguaggio artistico del tempo, nascono *Cinture* (1966–67, pag. 76) di Richard Serra, e *Coccodrillo del Niger* (1972), di Mario Merz. Sono opere che affondano la loro radice linguistica nella necessità di mantenere aperto il discorso dell'arte, senza inquadrarlo in schemi rigidi e in limiti confinanti. Uscita quindi dall'univocità di uno scolpire e di un dipingere separati, a favore di una ricerca plastica che trova la propria logica nei materiali e negli sviluppi individuali, senza confinamento tecnico. Innanzitutto un dialogo tra materie che vengono dalla tradizione come gomma e animale, che si intrecciano con il tubo fluorescente, rimando a una produzione tecnologica. Un'osmosi che mette in relazione la caducità e la fragilità degli elementi, con il loro peso e la loro elasticità, la loro temporalità e il loro iconismo, con un flusso energetico, legato alla luce che non è assunta, come in Dan Flavin, secondo prodotti di serie, che

Giuseppe Panza di Biumo, 1990. Foto di David Heald.

Mario Merz, *Coccodrillo del Niger*, 1989, ricostruzione dell'originale del 1972 (pagg. 150 e 151).

pagina seguente:
Richard Serra, *Cinque placche, due pali (Five Plates, Two Poles)*, 1971–85, e *Cinture*, 1966–67 (pag. 165).

diventano totem industriali, ma plasmata, come una linea gestuale. In Serra è chiaro il riferimento al *dripping* pollockiano, soltanto che la trama che si stabilisce tra cinture di gomma e cinture di neon enuncia un interesse per l'entropia e per il flusso energetico tra materiale e immateriale, mentre in Merz, che affonda il suo discorso in una visione antimaterica e antioggettuale, tanto da produrre sin dal 1966 delle strutture aggettanti attraversate dalla luce/fuoco che le brucia e le squarcia, la connivenza tra coccodrillo e numeri di Fibonacci entra in un'avventura più alchemica, quella cha accompagna la *conjuctio*, capace di modificare visualmente i processi di percezione delle cose, quando si incontrano. Nel *Coccodrillo del Niger* non contano allora il peso e l'intreccio, come in Serra, ma la continuità tra colori e icone, numeri e animale, che viaggiano leggeri, come un dipinto, nello spazio della parete.

Entrambi partecipano del processo di spostamento e di spaesamento attuato dalle avanguardie storiche, dal Dadaismo al Surrealismo, lavorano contro l'ortodossia della visione fissa e univoca a favore di un vedere iconoclasta e marginale. Inoltre il ricorso a cose costruite o tagliate o sollevate, dalle cinture all'oggetto, esprime uno scarto verso il sorprendente. Aumentando la strategia di assemblaggio e di intreccio, l'attenzione si sposta inoltre verso una tessitura del reale, si realizza una diversa sensibilità, fondata su nuovi rapporti. Il dinamismo creato dalla gravità quanto dalla sommatoria muove verso significati "altri" basati sulla metamorfosi delle cose, degli scambi di identità. Ne deriva un effetto di instabilità semantica delle sostanze e degli elementi, come se davanti a ogni cosa si aprissero significati plurimi, spostamenti e performance in continuo divenire. L'opera si fa luogo attivo e di incontro, metafora di congiunzione e penetrazione segnica, germina un nuovo "nato". Tuttavia le differenze sono notevoli. Serra si rapporta a un agire "riduttivo" e primario, quello del sollevare, arrotolare, sospendere, appendere, ammassare, disseminare, distribuire, avvolgere, congiungere, espandere ecc., che dà forma

alla scultura. A contare è il processo semplice ed elementare legato all'esecuzione che si applica a un materiale, come il piombo, la gomma, la fibra di vetro e il tubo fluorescente, segue pertanto lo spirito gravitazionale ed entropico che informa anche i lavori di Carl Andre, di Eva Hesse e di Robert Smithson, mentre in Merz l'interesse è anche iconografico, provenendo da una cultura barocca e pittorica, nella sua opera la dilatazione dell'arte continua per immagini, tende ad ampliarsi mantenendo, come attestano anche i lavori di Jannis Kounellis, Luciano Fabro e Giulio Paolini, una componente iconica. L'insieme è infatti pensato non quale processo di caduta o di assestamento fisico, ma quale equilibrio, si avvicina allo spartito, dove l'insieme forma una musica interna e armonica, che rimanda a un'immagine del passato, della natura e della storia. Per tale motivo la matematica si incrocia con la natura, l'artista prende posizione e si sente impegnato in un discorso che riguardi l'identità collettiva. Non si affida come l'arte americana all'impersonale e all'indifferente, all'insignificante e al casuale, come insegna la tradizione da John Cage alla Conceptual art, piuttosto sente la continua esigenza di rivivificare la visione del passato con l'impatto del presente.

In tale senso le opere di Serra e di Merz rappresentano una visione parallela, ma contrapposta tra America e Italia, seppur al tempo stesso possono essere assunte a immagini complementari di un periodo storico, quella di un'arte antieroica, rispetto al protagonismo degli *Action painters*, tanto che gli oggetti portano alla distruzione del soggetto attore e si afferma un fenomeno fisico che prevede un impegno antisimbolico e antiumanistico, sulla scia dell'Ecole du regard francese.

Quello che preme è ritornare a un'arte di idee e di fatti, più che di opinioni personali, perciò la coscienza artistica mantiene in superficie l'istanza dei mezzi materiali e procedurali, la cui presenza è da porsi come problema a sé stante. Così il confinamento dell'ego e delle sue manifestazioni in un ambito separato, si sta avvicinando la Body art, produce il passaggio da un'arte come registrazione di gesti a un'arte come redazione e analisi delle costanti generali del contesto arte.

Opere

PIERRE AUGUSTE RENOIR
Donna con pappagallo (La Femme à la perruche), 1871
Olio su tela, 92,1 x 65,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Thannhauser Collection, Donazione, Justin K. Thannhauser
78.2514.68

EDOUARD MANET
Donna in abito da sera (Femme en robe de soirée), 1877–80
Olio su tela, 174,3 x 83,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Thannhauser Collection, Donazione, Justin K. Thannhauser
78.2514.28

PAUL CÉZANNE
Nei dintorni di Jas de Bouffan (Environs du Jas de Bouffan), 1885–87
Olio su tela, 65 x 81 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Thannhauser Collection, Lascito, Hilde Thannhauser 91.3907

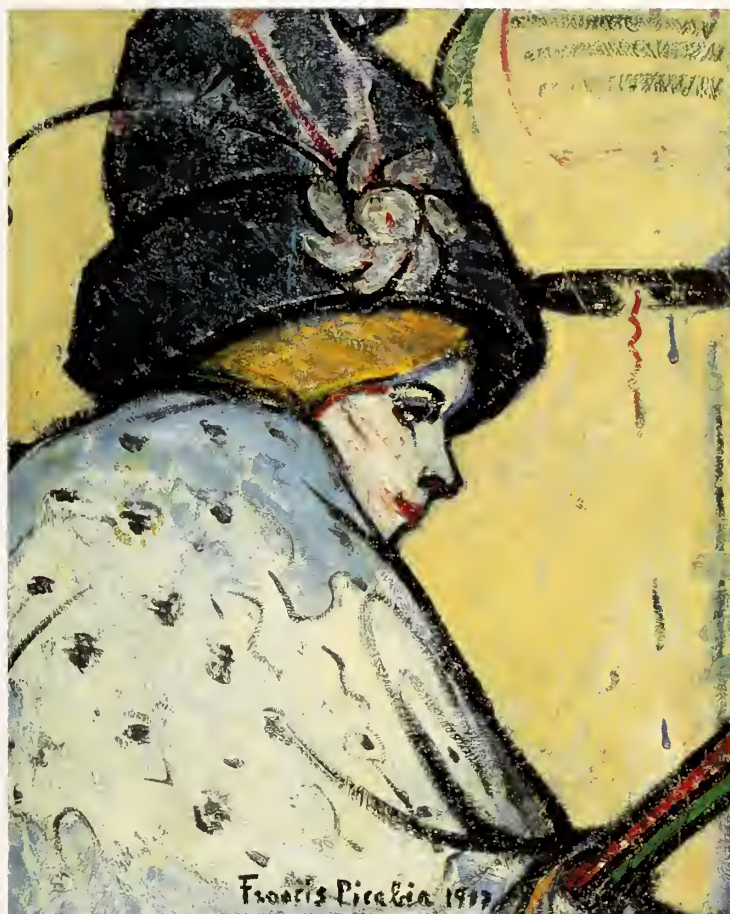
VINCENT VAN GOGH
Paesaggio con neve (Paysage enneigé), fine febbraio 1888
Olio su tela, 38,2 x 46,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Thannhauser Collection, Donazione, Hilde Thannhauser 84.3239

GEORGES SEURAT
Contadina seduta nell'erba (Paysanne assise dans l'herbe), 1883
Olio su tela, 38,1 x 46,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Solomon R. Guggenheim 37.714

GEORGES SEURAT
Contadino con zappa (Paysan à la houe), 1882
Olio su tela, 46,3 x 56,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Solomon R. Guggenheim 41.716

EDOUARD MANET
Davanti allo specchio (Devant la glace), 1876
Olio su tela, 92,1 x 71,4 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Thannhauser Collection, Donazione, Justin K. Thannhauser
78.2514.27

CLAUDE MONET
Palazzo Ducale visto da San Giorgio Maggiore (Le Palais Ducal vu de Saint-Georges Majeur), 1908
Olio su tela, 65 x 100,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Thannhauser Collection, Lascito, Hilde Thannhauser 91.3910

HENRI ROUSSEAU
Gli artiglieri (Les Artilleurs), 1893–95 circa
Olio su tela, 79,1 x 98,9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Solomon R. Guggenheim 38.711

FRANCIS PICABIA
Ritratto di Mistinguett (Portrait de Mistinguett), 1908–11 circa
Olio su tela, 60 x 49,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
66.1801

PAUL CÉZANNE
Uomo a braccia conserte (*Homme aux bras croisés*), 1899 circa
Olio su tela, 92 x 72,7 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
54.1387

PABLO PICASSO
Fernande con una mantiglia nera (Fernande à la mantille noire),
1905–06
Olio su tela, 100 x 81 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Thannhauser Collection, Lascito, Hilde Thannhauser 91.3914

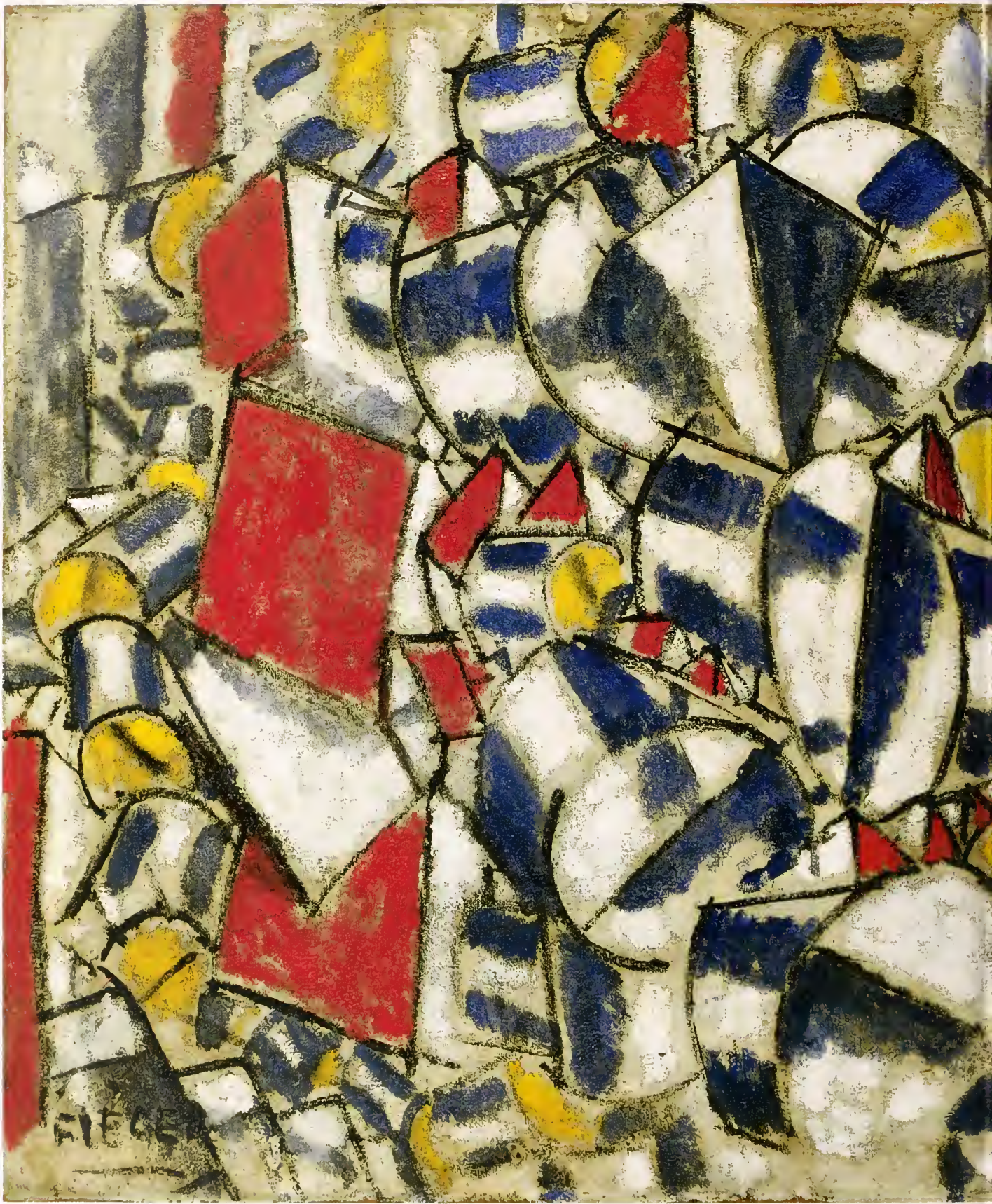
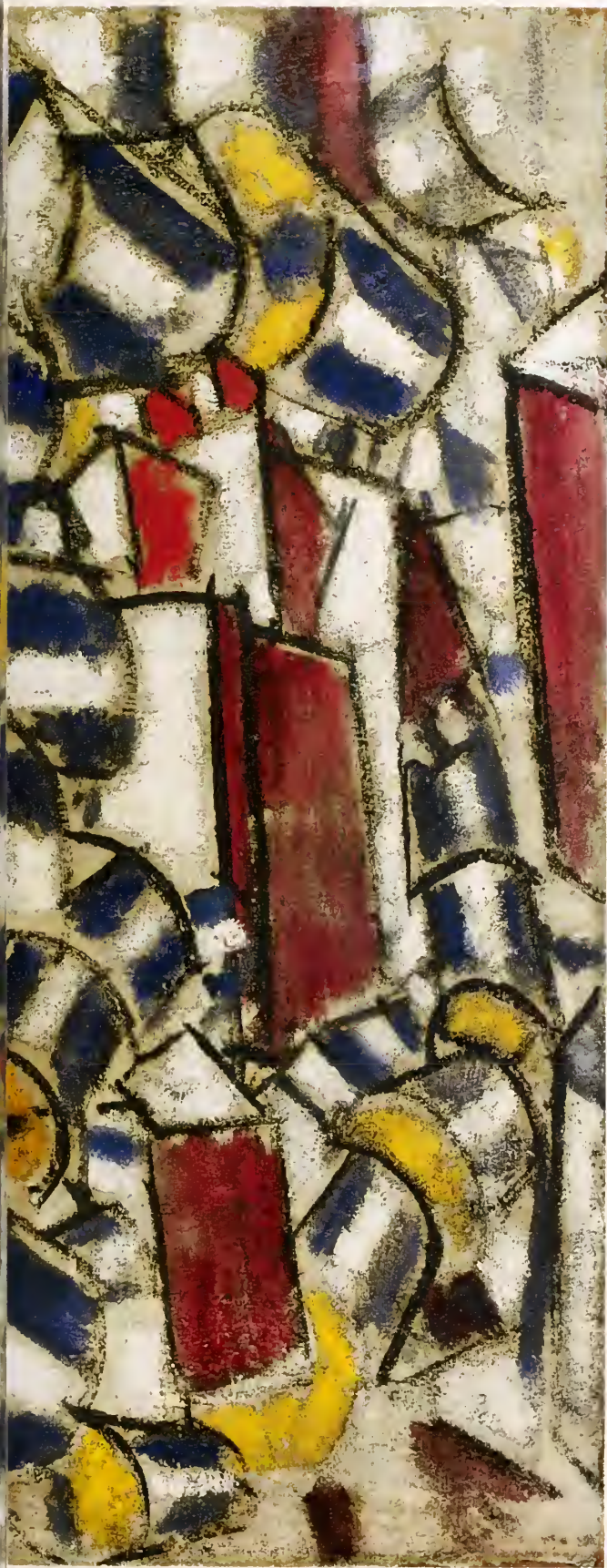
GEORGES BRAQUE
Violino e tavolozza (Violon et palette), autunno 1909
Olio su tela, 91,7 x 42,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
54.1412

GEORGES BRAQUE
Pianoforte e mandola (*Piano et mandore*), inverno 1909–10
Olio su tela, 91,7 x 42,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
54.1411

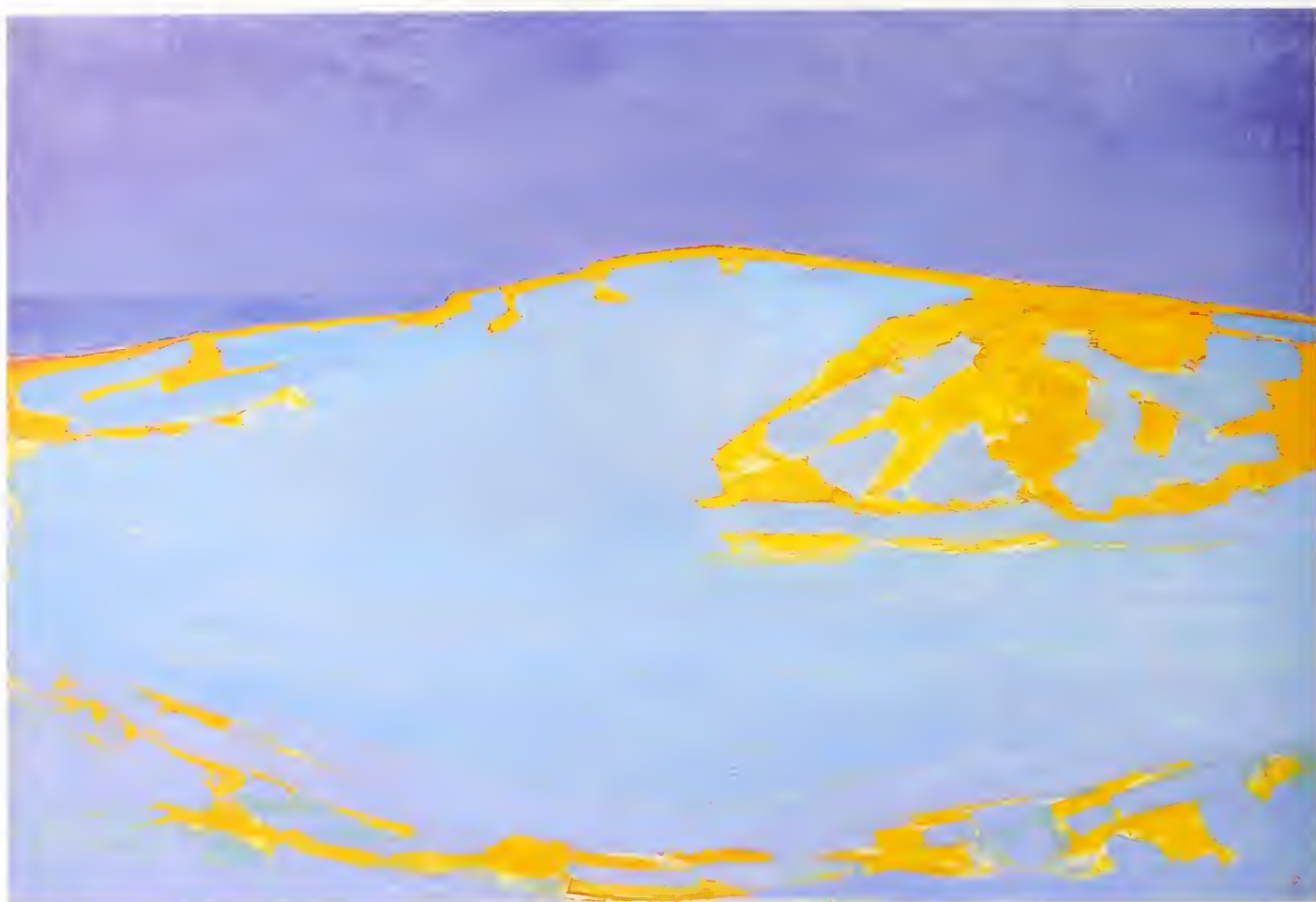
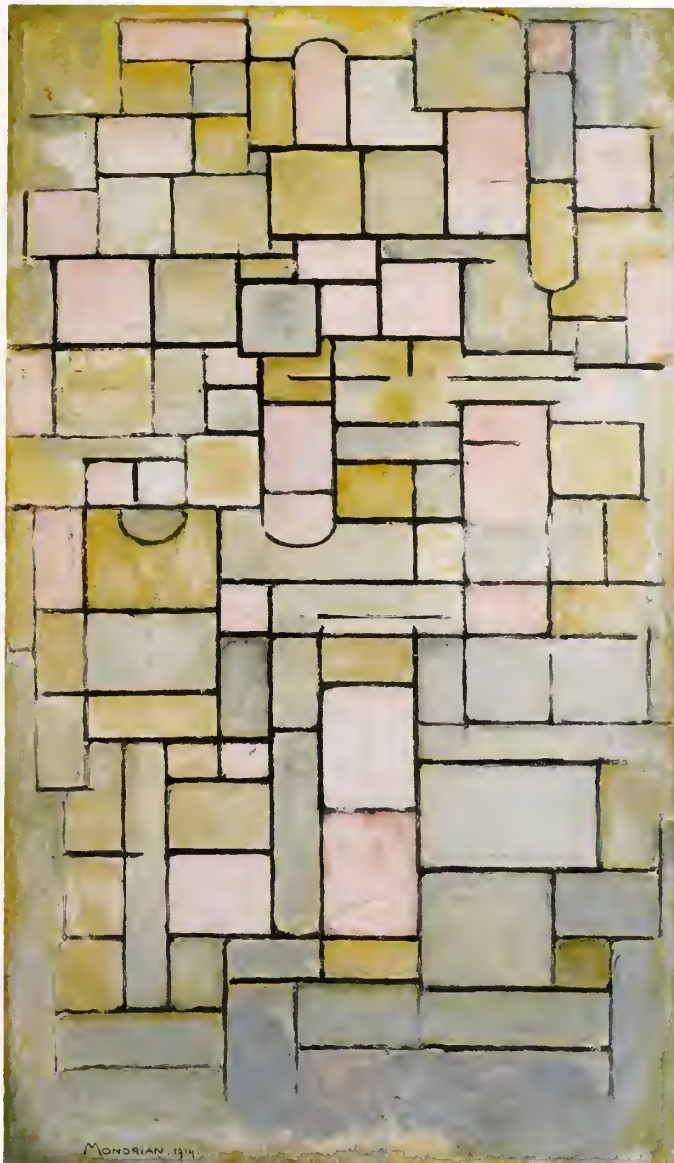
HENRI MATISSE
L'Italiana (L'Italienne), 1916
Olio su tela, 116,7 x 89,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
In scambio 82.2946

CONSTANTIN BRANCUSI
La musa (La Muse), 1912
Marmo, 45 x 23 x 17 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
85.3317
esposta su
Base di quercia, 1920
Legno di quercia, 97,5 x 47,3 x 47 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
58.1516

ROBERT DELAUNAY
Saint-Séverin n. 3, 1909–10
Olio su tela , 114,1 x 88,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Solomon R. Guggenheim 41.462

ROBERT DELAUNAY
La Torre Eiffel con alberi (Tour Eiffel aux arbres), estate 1910
Olio su tela, 126,4 x 92,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
46.1035

FERNAND LÉGER
Contrasto di forme (Contraste de formes), 1913
Olio su tela di sacco, 98,8 x 125 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Solomon R. Guggenheim 38.345

FERNAND LÉGER
I fumatori (Les Fumeurs), dicembre 1911–gennaio 1912
Olio su tela, 129,2 x 96,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Solomon R. Guggenheim 38.521

ROBERT DELAUNAY
La città (La Ville), 1911
Olio su tela, 145 x 112 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Solomon R. Guggenheim 38.464

PIET MONDRIAN
Estate, duna in Zelanda (Zomer, Duin in Zeeland), 1910
Olio su tela, 134 x 195 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
L149.75

PIET MONDRIAN
Composizione 8 (Composition 8), 1914
Olio su tela, 94,4 x 55,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
49.1227

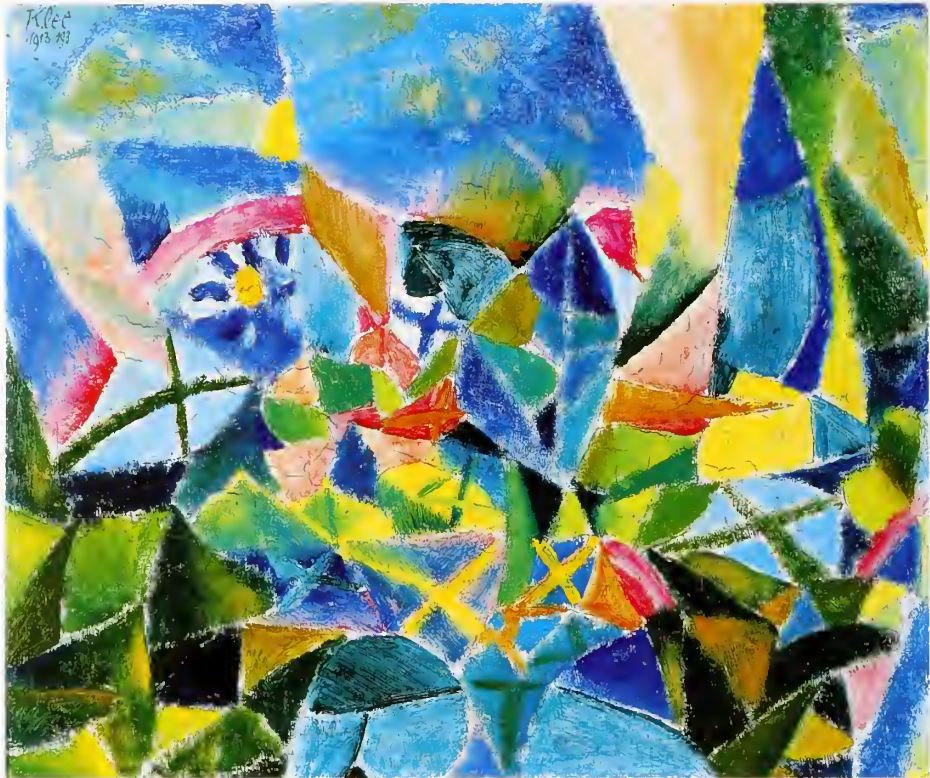
GIACOMO BALLA
Velocità astratta + rumore, 1913–14
Olio su tavola, 54,5 x 76,5 cm compresa la cornice
dipinta dall'artista
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
76.2553.31

FRANZ MARC
Toro bianco (Stier), 1911
Olio su tela, 100 x 135,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
51.1312

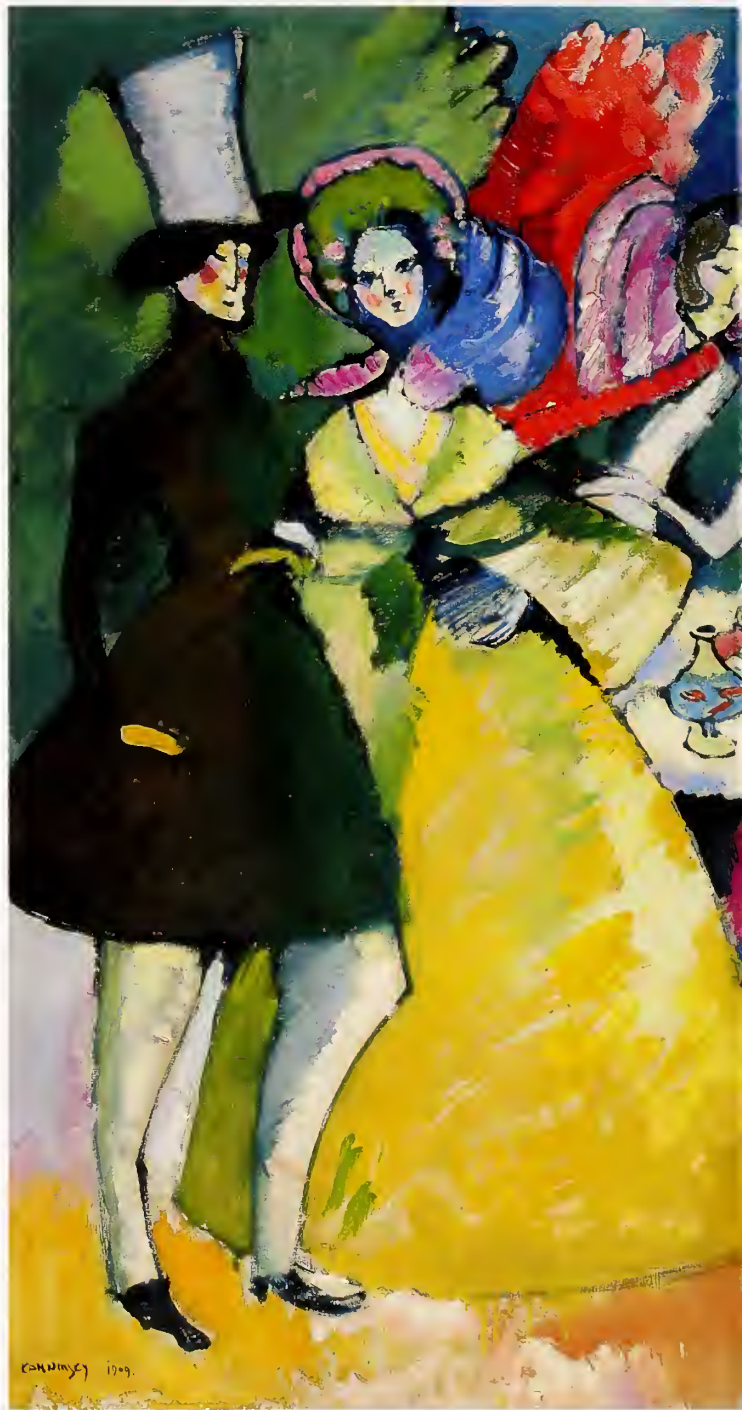
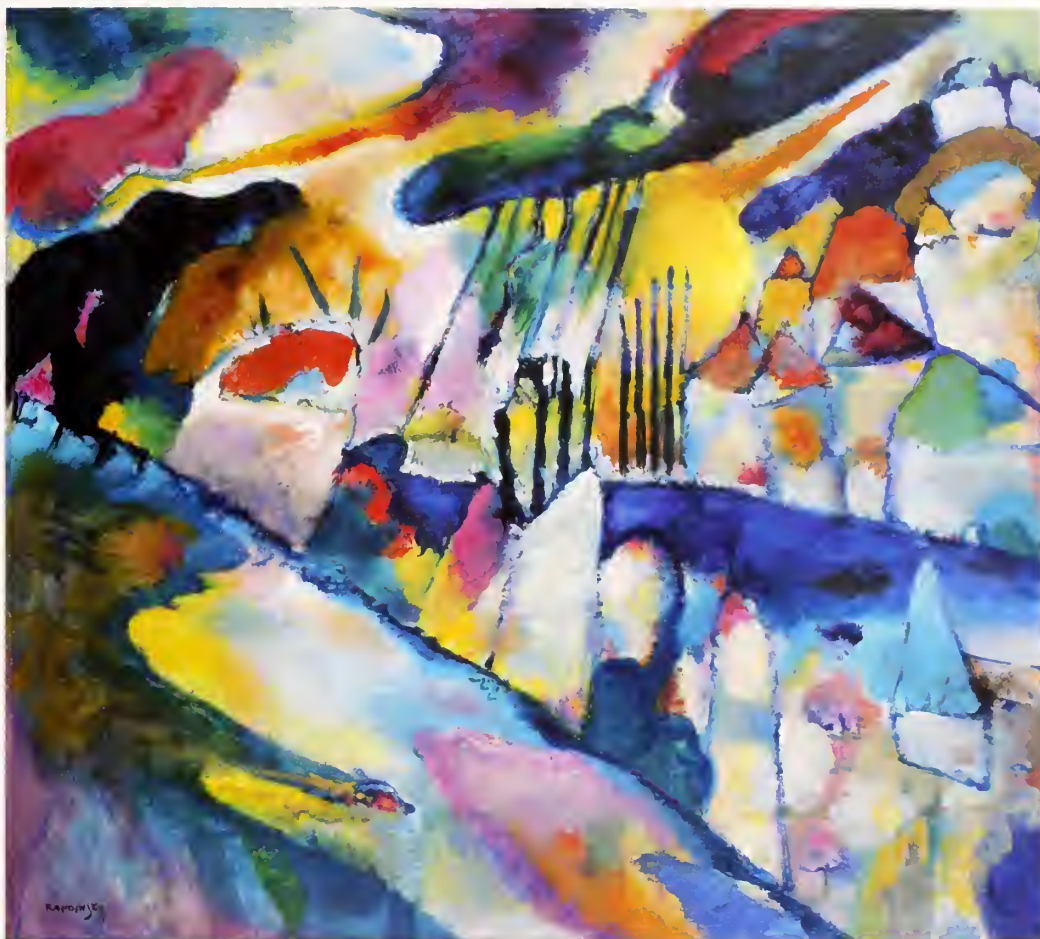
MARC CHAGALL
Il soldato beve (Le Soldat boit), 1911–12
Olio su tela, 109,2 x 94,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
49.1211

MARC CHAGALL
Il calesse volante (La Calèche volante), 1913
Olio su tela, 106,7 x 120,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
49.1212

FRANTIŠEK KUPKA
Piani di colore, grande nudo (Plans par couleurs, grand nu), 1909–10
Olio su tela, 150,2 x 180,7 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Sig.ra Andrew P. Fuller 68.1860

PIERRE BONNARD
Sala da pranzo sul giardino (Grande salle à manger sur le jardin),
1934–35
Olio su tela, 126,8 x 135,3 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Solomon R. Guggenheim 38.432

PAUL KLEE
Aiuola (Blumenbeet), 1913
Olio su cartone, 28,2 x 33,7 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
48.1172.109

PAUL KLEE
Fiore bianco in giardino (Weisse Blüte im Garten), 1920
Olio su carta, montata su carta, supporto: 22 x 20,7 cm; foglio: 17,8 x 17,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
48.1172.157

VASILY KANDINSKY
Gruppo in crinolina (Reifrockgesellschaft), 1909
Olio su tela, 95,2 x 150,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
45.966

VASILY KANDINSKY
Studio per *Paesaggio con una torre* (*Studie für Landschaft mit Turm*), 1908
Olio su tavola, 33 x 44,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
38.501

VASILY KANDINSKY
Paesaggio con pioggia (Landschaft mit Regen), gennaio 1913
Olio su tela, 70,2 x 78,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
45.962

VASILY KANDINSKY
Cerchio blu (Blauer Kreis), 1922
Olio su tela, 109,2 x 99,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
46.1051

VASILY KANDINSKY
Diversi cerchi (Einige Kreise), gennaio–febbraio 1926
Olio su tela, 140,3 x 140,7 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Solomon R. Guggenheim 41.283

ROBERT DELAUNAY
Forme circolari (Formes circulaires), 1930
Olio su tela, 128,9 x 194,9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
49.1184

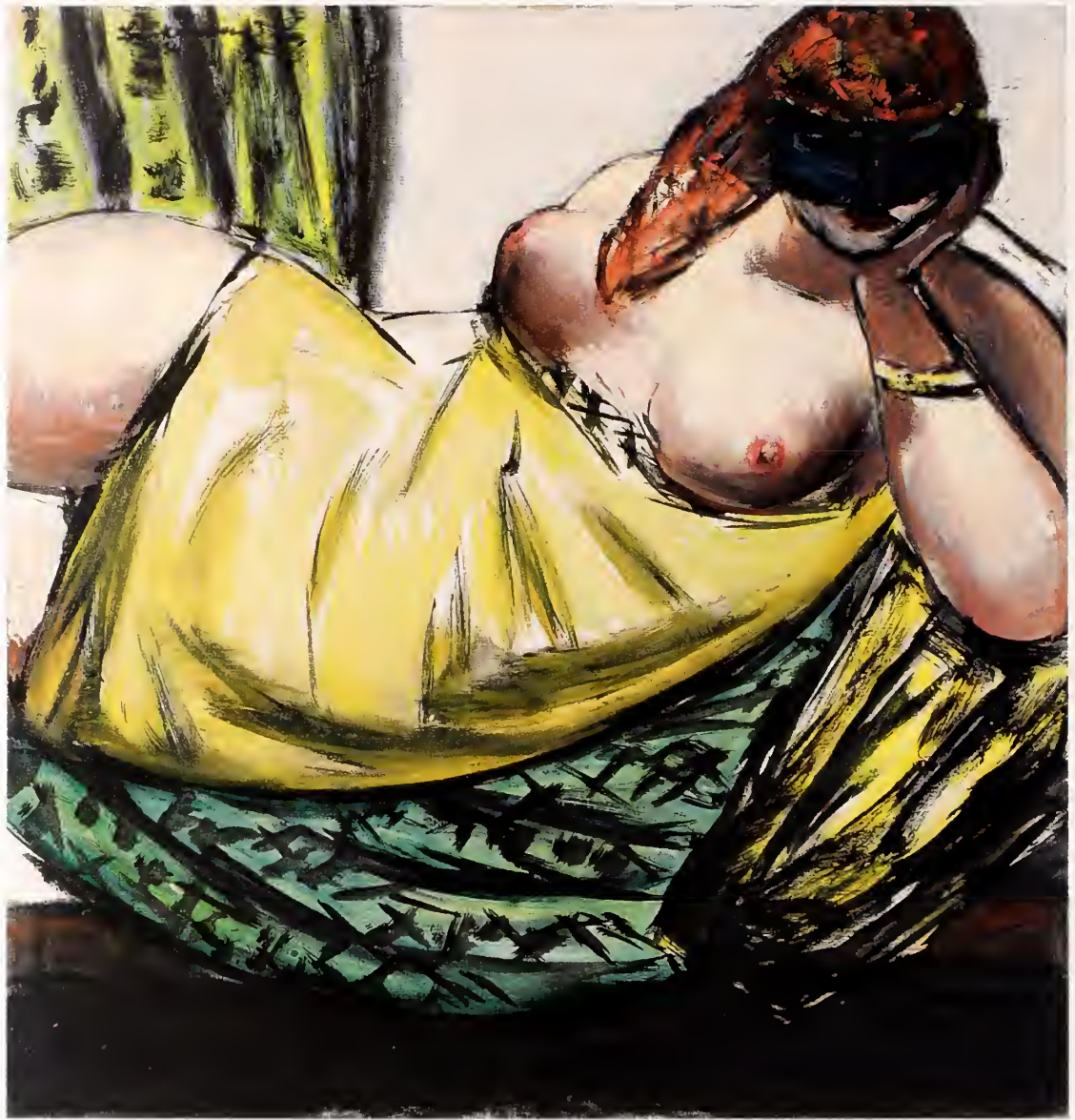
VASILY KANDINSKY
Azioni varie (*Actions varies*), agosto–settembre 1941
Olio e smalto su tela, 89,2 x 116,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
47.1159

JEAN ARP
Crescita (Croissance), 1938
Marmo, altezza 80,3 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
53.1359

GIORGIO DE CHIRICO
Il pomeriggio soave (Le Doux Après-midi), anteriore al luglio 1916
Olio su tela, 65,3 x 58,3 cm
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
76.2553.66

MAX ERNST
La città intera (La Ville entière), 1936–37
Olio su tela, 96,5 x 160,4 cm
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
76.2553.77

max ernst

MAX ERNST
Il bacio (Le Baiser), 1927
Olio su tela, 129 x 161,2 cm
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
76.2553.71

MAX BECKMANN
Alfi con maschera (Alfi mit Maske), 1934
Olio su tela, 78,4 x 75,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione parziale, Georgia van der Rohe 76.2202

PAUL DELVAUX
L'aurora (*L'Aurore*), luglio 1937
Olio su tela, 120 x 150,5 cm
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
76.2553.103

SALVADOR DALÍ
Senza titolo, 1931
Olio su tela, 27,2 x 35 cm
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
76.2553.99

YVES TANGUY
Il sole nel suo portagioie (Le Soleil dans son écrin), 1937
Olio su tela, 115,4 x 88,1 cm
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
76.2553.95

JOAN MIRÓ
Personaggio (Personnage), estate 1925
Olio e tempera d'uovo (?) su tela, 130 x 96,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
48.1172.504

JOAN MIRÓ
Volo d'uccello sulla pianura III (Le Vol de l'oiseau sur la plaine III),
luglio 1939
Olio su tela di sacco, 89,5 x 115,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Evelyn Sharp 77.2670

JOAN MIRÓ
Pittura (Peinture), 1953
Olio su tela, 195 x 378 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
55.1420

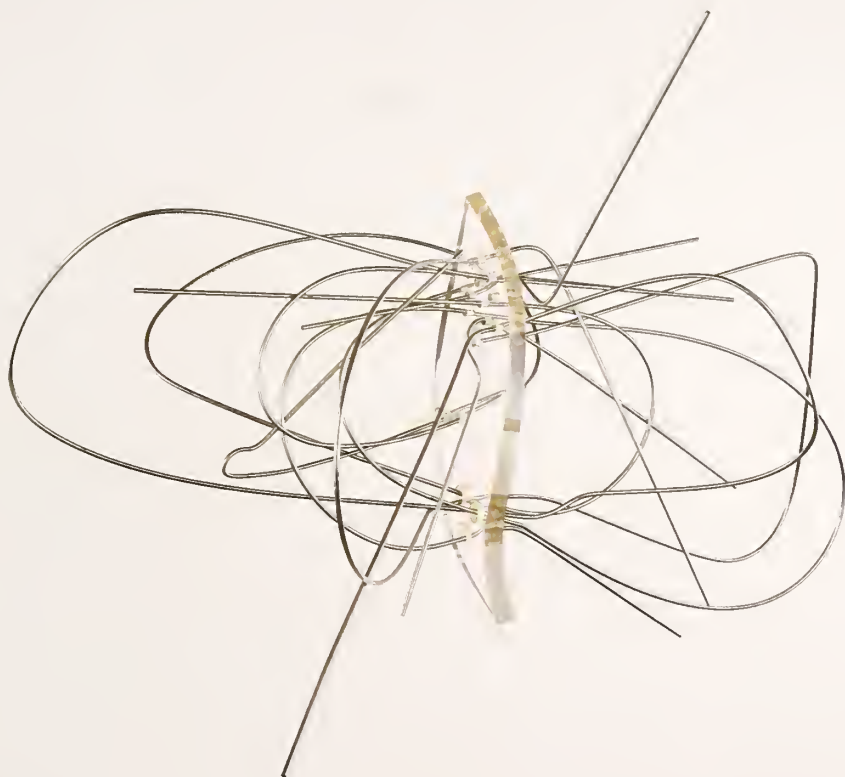
FERNAND LÉGER
Costruttori con fune (Les Constructeurs au cordage), 1950
Olio su tela, 161,3 x 114 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione frazionata, Evelyn Sharp 77.2068

ALEXANDER CALDER
Ninfee rosse (Nenuphars rouges), 1956
Lamiera, aste di metallo e filo di ferro dipinti, 106,7 x 510.6 x 276.9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
65.1737

PABLO PICASSO
Boccale e fruttiera (Pichet et coupe de fruits), febbraio 1931
Olio su tela, 130,8 x 162,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
In scambio 82.2947

FERNAND LÉGER
Donna che tiene un vaso (stadio definitivo) (Femme tenant un vase [état définitif]), 1927
Olio su tela, 146,3 x 97,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
58.1508

PABLO PICASSO
Donna dai capelli gialli (Femme aux cheveux jaunes), dicembre 1931
Olio su tela, 100 x 81 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Thannhauser Collection, Donazione, Justin K. Thannhauser
78.2514.59

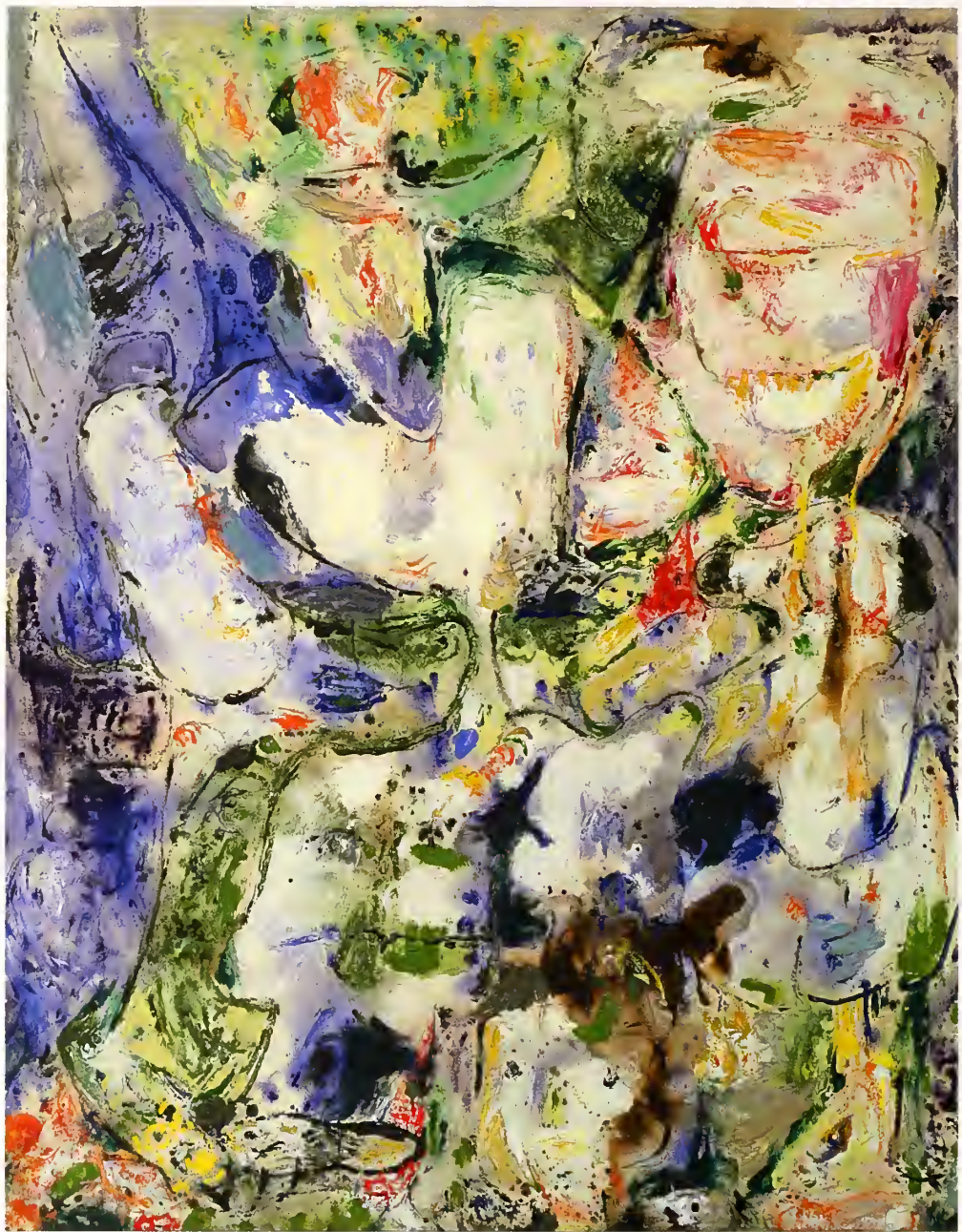
PIET MONDRIAN
Composizione n. 1: losanga con quattro linee (Composition No. 1: Lozenge with Four Lines), 1930
Olio su tela, 75,2 x 75,2 cm; asse verticale: 105 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Hilla Rebay Collection 71.1936.R96

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY
Forma duale con aste cromate (Dual Form with Chromium Rods), 1946
Plexiglas e aste d'acciaio cromato, 92,7 x 121,6 x 55,9 cm)
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
48.1149

ALBERTO GIACOMETTI
Diego, 1953
Olio su tela, 100,5 x 80,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
55.1431

ALBERTO GIACOMETTI
Naso (Nose), 1947, fusione del 1965
Bronzo, filo di ferro, spago e acciaio, 81 x 97,5 x 39,4 cm complessivi
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
66.1807

JEAN DUBUFFET
Porta con gramigna (La Porte au chiendent), 31 ottobre 1957
Olio su tela con assemblaggi, 189,2 x 146 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
59.1549

JEAN DUBUFFET
Il momento propizio (L'Instant propice), 2–3 gennaio 1962
Olio su tela, 200 x 165 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
74.2080

HANS HARTUNG
T-50 pittura 8 (T-50 Peinture 8), 1950
Olio su tela, 96,8 x 146 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
54.1367

ASGER JORN
Senza titolo, 1956–57
Olio su tela, 141 x 110 cm
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
76.2553.175

KAREL APPEL
Due teste (Deux têtes), 1953
Olio su tela, 200 x 75 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
54.1363

MARIO MERZ
Coccodrillo del Niger, 1989, ricostruzione dell'originale del 1972
Coccodrillo imbalsamato, metallo e tubi al neon,
dimensioni variabili
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione dell'artista 89.3630

JACKSON POLLOCK
Circoncisione (*Circumcision*), gennaio 1946
Olio su tela, 142,3 x 168 cm
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
76.2553.145

JACKSON POLLOCK
Numero 18 (Number 18), 1950
Olio e smalto su Masonite, 56,0 x 56,7 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Janet C. Hauck in memoria affettuosa di Alicia
Guggenheim e Fred Hauck 91.4046

JACKSON POLLOCK
Grigiore d'oceano (Ocean Greyness), 1953
Olio su tela, 146,7 x 229 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
54.1408

MARK ROTHKO
Sacrificio (Sacrifice), aprile 1946
Acquarello, guazzo e inchiostro di china su carta, 100,2 x 65,8 cm
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
76.2553.154

MARK ROTHKO
Senza titolo, 1947
Olio su tela, 121 x 90,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, The Mark Rothko Foundation, Inc. 86.3420

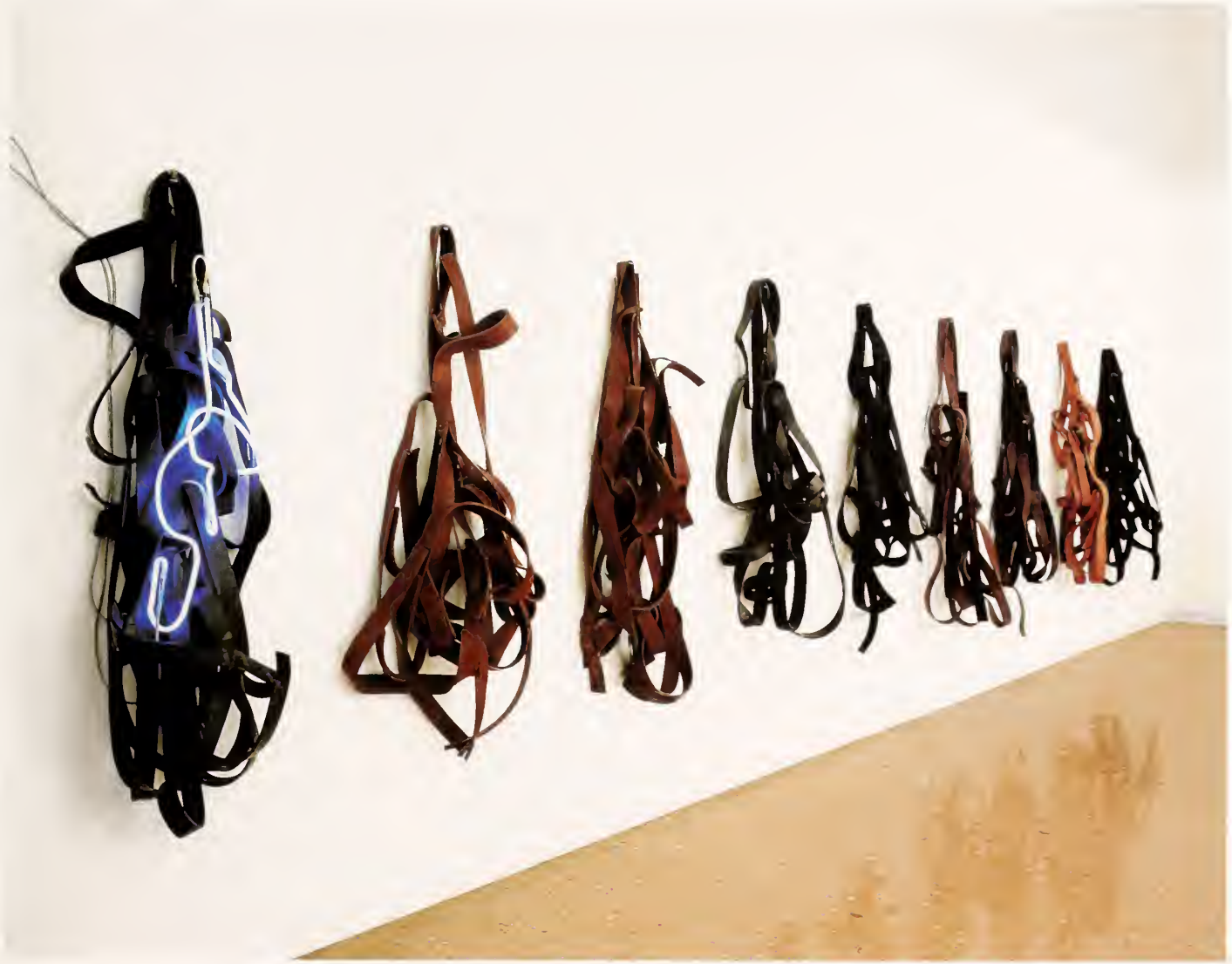
JOSEF ALBERS
Omaggio al quadrato: apparizione (*Homage to the Square: Apparition*),
1959
Olio su Masonite, 120,6 x 120,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
61.1590

ADOLPH GOTTLIEB
Nebbia (Mist), 1961
Olio su tela, 182,9 x 121,9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Susan Morse Hilles 78.2401

SAM FRANCIS
Riflesso lucente (Shining Back), 1958
Olio su tela, 202 x 134,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
59.1560

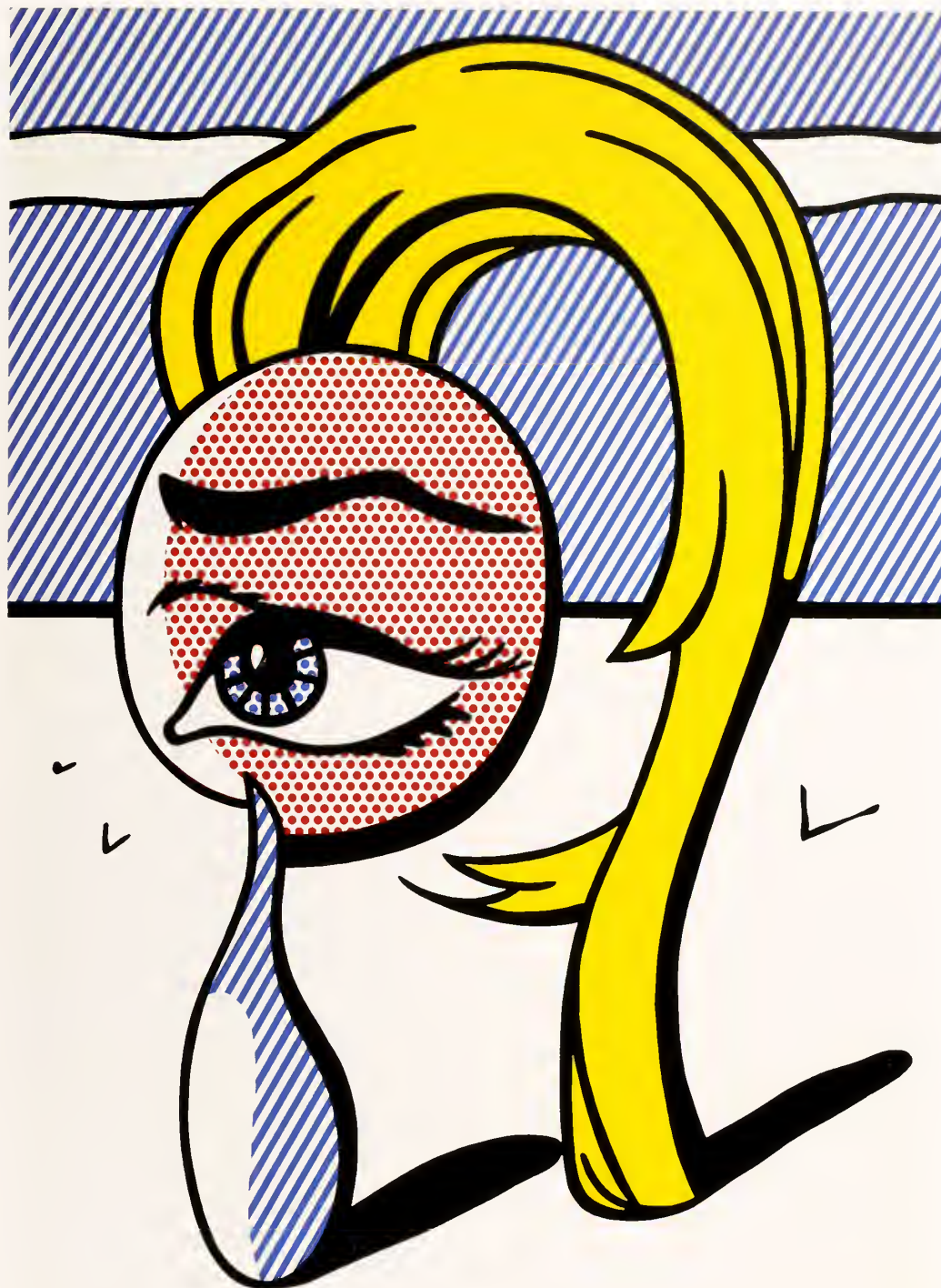
HELEN FRANKENTHALER
Canale (Canal), 1963
Acrilico su tela, 205,7 x 146 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Acquistato grazie a fondi del National Endowment for the Arts, Washington, D.C., una Federal Agency; e altrettanti fondi donati da Evelyn Sharp 76.2225

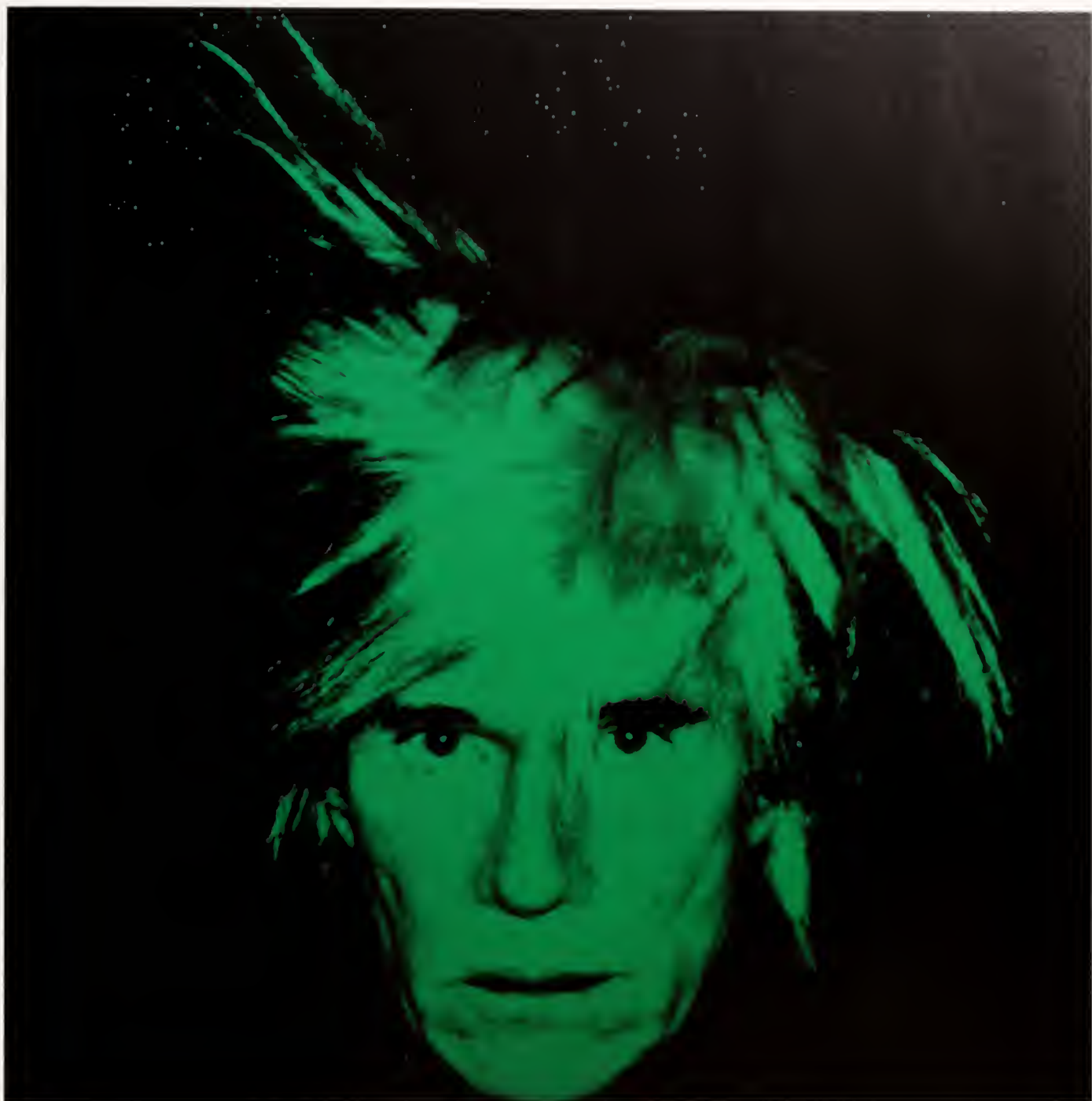
ROBERT MOTHERWELL
Elegia per la Repubblica Spagnola n. 110 (Elegy to the Spanish Republic No. 110), Pasqua 1971
Acrilico, matita e carboncino su tela, 208,3 x 289,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Agnes Gund 84.3223

CY TWOMBLY
Senza titolo, Roma, giugno 1960
Olio, matita e olio in stick su tela, 95,7 x 101,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Michael e Elizabeth Rea 91.3975

RICHARD SERRA
Cinture (Belts), 1966–67
Gomma vulcanizzata e tubi al neon, 182,9 x 762 x 50,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Panza Collection 91.3863

JASPER JOHNS
Senza titolo, 1983
Inchiostro su plastica, 70,2 x 92,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Acquistato con fondi donati da Stephen Swid 89.3627

pagina a fronte:
ROBERT RAUSCHENBERG
Senza titolo, 1963
Olio, inchiostro serigrafato, metallo e plastica su tela, 208,3 x 121,9 x 15,9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Acquistato con fondi donati da Elaine e Werner Dannheisser e The Dannheisser Foundation 82.2912

ROY LICHTENSTEIN
In, 1962
Olio su tela, 142,2 x 172,7 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione dell'artista 99.5254

ROY LICHTENSTEIN
Ragazza con una lacrima I (Girl with a Tear I), 1977
Olio e Magna su tela, 177,8 x 127 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione dell'artista, in scambio 80.2732

ANDY WARHOL
Disastro arancione #5 (Orange Disaster #5), 1963
Acrilico e smalto serigrafato su tela, 269,2 x 207 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Harry N. Abrams Family Collection 74.2118

ANDY WARHOL
Autoritratto (Self-Portrait), 1986
Inhiostro serigrafato su vernice polimera sintetica su tela, 269,2 x 269,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Donazione, Anne e Anthony d'Offay 92.4033

Biografie degli artisti

JOSEF ALBERS
1888–1976

Josef Albers nasce a Bottrop in Germania il 19 marzo 1888. Dal 1905 al 1908 studia a Büren per diventare professore e dal 1908 al 1913 insegna presso le scuole elementari della Vestfalia. Dopo avere frequentato la Königliche Kunstschule di Berlino, dal 1913 al 1915, diventa professore d'arte. Albers continua a studiare arte a Essen e a Monaco prima di unirsi, nel 1920, al Bauhaus di Weimar, dove si occupa di pittura su vetro e, nel 1929, riorganizza il laboratorio di lavorazione del vetro. Nel 1923 insegna al corso base di design, il Vorkurs. Quando, nel 1925, il Bauhaus si trasferisce a Dresda, entra a far parte stabilmente del corpo docente. Oltre a lavorare con il vetro e il metallo, progetta mobili e caratteri tipografici.

Dopo che il Bauhaus è costretto a chiudere nel 1933, Albers emigra negli Stati Uniti. Nello stesso anno diventa direttore del dipartimento d'arte presso il Black Mountain College, scuola sperimentale di recente istituzione, vicino ad Asheville, North Carolina, dove insegna sino al 1949.

Al 1935 risale il primo di una serie di viaggi in Messico, mentre nel 1936 si tiene la sua prima personale presso il New Art Circle di J. B. Neumann a New York. Diviene cittadino americano nel 1939 e nel 1949 inizia a lavorare alla serie intitolata *Homage to the Square*.

Insegna presso vari college e università degli Stati Uniti e dal 1950 al 1958 è il capo del dipartimento di design presso la Yale University, New Haven. Oltre a dipingere, a creare opere grafiche e a dedicarsi alla realizzazione di murali e di progetti di architettura, Albers pubblica poesie, articoli e libri sempre di argomento artistico. Inoltre, in qualità di studioso e insegnante, esercita una notevole influenza sulle generazioni di giovani artisti. Il Museum of Modern Art di New York organizza la più importante mostra di Albers itinerante negli Stati Uniti e nel Messico dal 1965 al 1967 e una retrospettiva della sua opera viene allestita presso il Metropolitan Museum of Art di New York nel 1971. Albers vive e lavora a New Haven fino al giorno della sua morte, avvenuta il 25 marzo 1976.

KAREL APPEL
n. 1921

Karel Appel nasce ad Amsterdam il 25 aprile 1921. Dal 1940 al 1943 studia alla Rijksakademie van Beeldende Kunsten di Amsterdam. Nel 1946 tiene la prima personale al Beerenhuis di Groninga, in Olanda, e partecipa alla mostra *Jonge Schilders* allo Stedelijk Museum di Amsterdam; in questo periodo è influenzato prima da Pablo Picasso e Henri Matisse, poi da Jean Dubuffet. Fa parte del Nederlandse Experimentele Groep e, nel 1948, fonda il gruppo COBRA insieme con Constant, Corneille e altri. Nel 1949 realizza un affresco per il ristorante del municipio di Amsterdam, che suscita tanto scalpore da essere coperto per dieci anni.

Nel 1950 è a Parigi dove, tramite lo scrittore Hugo Claus, conosce Michel Tapié, che gli organizza diverse mostre. Nel 1953 tiene una personale al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles; nel 1954 riceve il premio dell'UNESCO alla Biennale di Venezia e nel 1956 gli viene commissionata una pittura murale per il ristorante dello Stedelijk Museum. L'anno successivo visita il Messico e gli Stati Uniti e vince un premio di grafica alla Biennale di Ljubljana in Iugoslavia; nel 1959 gli viene assegnato il Premio internazionale per la pittura alla Bienal de São Paulo. La prima importante monografia di Appel, scritta da Claus, esce nel 1962. Alla fine degli anni '60 si trasferisce al Château de Molesmes, presso Auxerres, a sud-est di Parigi. Nel 1968 il Centre National d'Art Contemporain di Parigi e lo Stedelijk Museum di Amsterdam, e nel 1969 la Kunsthalle Basel e il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles organizzano sue personali. Negli anni '50 e '60 realizza diverse pitture murali per edifici pubblici. Nel 1972 tiene un'importante mostra al Centraal Museum di Utrecht, e nÏel 1972 una retrospettiva itinerante in Canada e negli Stati Uniti. Attualmente vive fra New York e Firenze.

JEAN ARP
1886–1966

Jean (Hans) Arp nasce a Strasburgo, Alsazia-Lorena, il 16 settembre 1886. Nel 1904 lascia l'Ecole des Arts et Métiers di

Strasburgo, visita Parigi e pubblica i suoi poemi per la prima volta. Dal 1905 al 1907 studia alla Kunstschule di Weimar e nel 1908 va a Parigi dove frequenta l'Académie Julian. Nel 1909 si trasferisce in Svizzera, dove nel 1911 fonda il gruppo Moderner Bund. L'anno seguente incontra Robert e Sonia Delaunay a Parigi e Vasily Kandinsky a Monaco. Partecipa nel 1913 all'Erster Deutscher Herbstsalon alla galleria Der Sturm di Berlino. Ritornato a Parigi nel 1914 conosce Max Jacob, Pablo Picasso e Guillaume Apollinaire. Nel 1915 si reca a Zurigo dove realizza collage e arazzi, spesso in collaborazione con la futura moglie Sophie Taeuber.

Nel 1916 Hugo Ball apre il Cabaret Voltaire destinato a diventare il centro delle manifestazioni dada a Zurigo per un gruppo di artisti comprendenti Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco e altri. La sua partecipazione al Dadaismo continua anche dopo il trasferimento a Colonia nel 1919. Nel 1922 partecipa al Kongress der Konstruktivisten a Weimar. Poco dopo inizia la collaborazione a diverse riviste, quali "Merz", "Mécano", "De Stijl" e nel 1925 "La Révolution surréaliste". Nel 1925 partecipa alla prima mostra del gruppo surrealista alla Galerie Pierre a Parigi. Nel 1926 si stabilisce in Francia, a Meudon.

Nel 1931 aderisce al gruppo Abstraction-Création e collabora al periodico "Transition". Durante gli anni '30 e fino alla sua morte continua a scrivere e a pubblicare poesie e saggi. Nel 1942 fugge da Meudon e ritorna a Zurigo; Meudon diventerà di nuovo la sua residenza principale nel 1946. Si reca a New York nel 1949 in occasione di una personale allestita alla Buchholz Gallery di Curt Valentin. Nel 1950 riceve l'incarico di preparare dei rilievi murali per l'Harvard Graduate Center a Cambridge nel Massachusetts. Nel 1954 ottiene il Premio internazionale per la scultura alla Biennale di Venezia. Un'ampia retrospettiva della sua opera è tenuta nel 1958 a New York, al Museum of Modern Art, e nel 1962 a Parigi al Musée National d'Art Moderne. Muore a Basilea il 7 giugno 1966.

GIACOMO BALLA
1871–1958

Giacomo Balla nasce a Torino il 18 luglio 1871. Nel 1891, per un breve periodo, studia all'Accademia Albertina di Belle Arti e al Liceo Artistico di Torino; in questa città espone per la prima volta a una mostra patrocinata dalla Società Promotrice di Belle Arti. Intorno al 1892 frequenta le lezioni di Cesare Lombroso all'Università di Torino. Nel 1895 Balla si trasferisce a Roma, dove lavora per vari anni come illustratore, caricaturista e ritrattista. Nel 1899 le sue opere vengono presentate alla Biennale di Venezia e all'Esposizione Internazionale di Belle Arti che si tiene a Roma, presso le gallerie della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, che ospiterà regolarmente le opere di Balla per i successivi dieci anni. Nel 1900 l'artista trascorre a Parigi un periodo di sette mesi, come assistente dell'illustratore Serafino Macchiati. Intorno al 1903 insegna a Gino Severini e Umberto Boccioni la tecnica della pittura divisionista. Nel 1903 è presente all'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia e negli anni 1903 e 1904 al Glaspalast di Monaco. Nel 1904 Balla partecipa alla Internationale Kunstausstellung di Düsseldorf e nel 1909 espone al Salon d'Automne di Parigi.

Nel 1910 Balla firma il manifesto della pittura futurista con Boccioni, Severini, Carlo Carrà e Luigi Russolo, ma esporrà con i futuristi soltanto a partire dal 1913. Nel 1912 soggiorna a Londra e a Düsseldorf, dove dipinge i suoi primi studi astratti sulla luce. Nel 1913 Balla partecipa all'Erster Deutscher Herbstsalon, presso la galleria Der Sturm di Berlino, e a una mostra al Rotterdamsche Kunstkring di Rotterdam. Nel 1914 si cimenta per la prima volta con la scultura, che presenta alla *Prima Esposizione Libera Futurista*, alla Galleria Sprovieri di Roma. Inoltre, progetta e decora mobili futuristi e disegna gli abiti futuristi "antineutrali". Con Fortunato Depero, Balla redige nel 1915 il manifesto *Ricostruzione Futurista dell'Universo*. Nello stesso anno si tengono le sue prime personali alla Società Italiana Lampade Elettriche "Z" e alla Sala d'Arte A. Angelelli di Roma. Opere di Balla sono esposte alla *Panama-Pacific International Exposition* di San Francisco nel 1915. Nel 1918 una personale è organizzata dalla Casa d'Arte Bragaglia di Roma. Successivamente, Balla espone varie volte in Europa e negli Stati Uniti e nel 1935 viene nominato membro dell'Accademia di San Luca di Roma. Muore a Roma il 1 marzo 1958.

MAX BECKMANN
1884–1950

Max Beckmann nasce a Lipsia il 12 febbraio 1884. A partire dal 1900 studia arte con Carl Frithjof Smith alla Grossherzogliche Kunstschule di Weimar e, nel 1903–04, visita per la prima volta Parigi. In questo periodo inizia a tenere un diario, o *Tagebuch*, che porterà avanti per tutta la vita. Nell'autunno 1904 si stabilisce a Berlino.

Nel 1913 la galleria Paul Cassirer di Berlino allestisce la sua prima personale. Due anni dopo viene congedato per motivi di salute dal corpo medico dell'esercito tedesco e si trasferisce a Francoforte. Nel 1925 partecipa alla mostra *Die Neue Sachlichkeit* a Mannheim e viene nominato professore al Städelsches Kunstinstitut di Francoforte. La sua prima mostra negli Stati Uniti si tiene nel 1926 al New Art Circle di J. B. Neumann a New York e, nel 1928, la Kunsthalle di Mannheim gli organizza una grande retrospettiva. Dal 1929 al 1932, pur continuando a insegnare a Francoforte, trascorre parte dell'inverno a Parigi. È in questi anni che inizia a usare il

formato del trittico. Nel 1933, con l'ascesa al potere dei nazisti, perde la cattedra e si trasferisce a Berlino. Nel 1937 la sua opera viene inclusa nella mostra nazista *Entartete Kunst* a Monaco e il giorno dopo l'inaugurazione abbandona insieme alla moglie la Germania per Amsterdam, dove rimarrà fino al 1947. Nel 1938 gli viene allestita a New York la prima di numerose mostre alla Buchholz Gallery di Curt Valentin.

Nel 1947 si reca a Parigi, nel Sud della Francia e in seguito negli Stati Uniti, dove insegna alla scuola di Belle Arti della Washington University a St. Louis. La sua prima retrospettiva oltreoceano si tiene nel 1948 al City Art Museum di St. Louis. Nell'estate del 1949 insegna alla Colorado University, a Boulder, e nell'autunno dello stesso anno alla Brooklyn Museum School. Sempre nel 1949 si trasferisce a New York e riceve il primo premio alla mostra *Painting in the United States* (1949), allestita al Carnegie Institute di Pittsburgh. Muore a New York il 27 dicembre 1950.

PIERRE BONNARD
1867–1947

Pierre Bonnard nasce a Fontenay-aux-Roses, in Francia, il 3 ottobre 1867. Nel 1887 si iscrive alla facoltà di giurisprudenza a Parigi e nello stesso anno frequenta i corsi dell'Académie Julian. Nel 1888 passa all'Ecole des Beaux-Arts dove conosce Ker-Xavier Roussel ed Edouard Vuillard, ai quali rimane legato tutta la vita da lunga e profonda amicizia. Abbandonati gli studi giuridici, decide di intraprendere esclusivamente la strada artistica e, dopo il breve servizio militare, nel 1889 si unisce al gruppo di giovani pittori, detto Nabis, fondato da Paul Sérusier, fra cui militano anche Maurice Denis, Paul Ranson, Roussel e Vuillard. I Nabis, influenzati da Gauguin e dalla grafica giapponese, creano una pittura caratterizzata da colori piatti disposti a campi chiaramente delimitati sulla tela.

Nel 1890, Bonnard condivide uno studio con Vuillard e Denis e si dedica alla realizzazione di litografie a colori. L'anno dopo conosce Henri de Toulouse-Lautrec. Sempre nel 1891 partecipa per la prima volta al Salon des Indépendants e alla prima mostra dei Nabis presso Le Barc de Boutteville, con i quali continua a esporre fino al 1900, anno in cui il gruppo si scioglie. Sperimenta tecniche diverse, tra cui manifesti e illustrazioni per la "Revue blanche" e, nel 1895, disegna una vetrata policroma per Louis Comfort Tiffany. La sua prima personale, presso la Galerie Durand-Ruel nel 1896, comprende dipinti, manifesti e litografie, mentre, nel 1897, Ambroise Vollard pubblica il primo di numerosi album di litografie e libri illustrati di Bonnard.

Nel 1903 partecipa al Salon d'Automne e alla Secessione viennese e, nel 1906, inizia il suo sodalizio artistico con la Galerie Bernheim-Jeune di Parigi. Viaggia molto all'estero e lavora in numerose località della Normandia, della valle della Senna e del Sud della Francia – dove nel 1925 acquista la villa Le Cannet nei pressi di Cannes – e a Parigi. Nel 1933 l'Art Institute of Chicago allestisce la mostra più completa dell'opera di Bonnard e Vuillard, mentre, nel 1946 e successivamente nel 1964, il Museum of Modern Art di New York organizza due ampie retrospettive di Bonnard. L'artista muore a Le Cannet il 23 gennaio 1947.

CONSTANTIN BRANCUSI
1876–1957

Constantin Brancusi nasce a Hobitza, un villaggio rumeno, il 19 febbraio 1876. Studia arte alla Scuola di Arti e Mestieri di Craiova dal 1894 al 1898, quindi alla Scuola di Belle Arti di Bucarest dal 1898 al 1901. Desideroso di continuare la propria educazione artistica a Parigi, vi si reca nel 1904 e si iscrive all'Ecole des Beaux-Arts nel 1905. Partecipa l'anno seguente con alcune sculture al Salon d'Automne dove incontra Auguste Rodin.

Subito dopo il 1907 ha inizio la sua maturità artistica. Stabilitosi a Parigi, lo scultore mantiene stretti contatti con la Romania, ritornandovi frequentemente ed esponendo a Bucarest quasi ogni anno. A Parigi i suoi amici sono Amedeo Modigliani, Fernand Léger, Henri Matisse, Marcel Duchamp e Henri Rousseau. Nel 1913 cinque sculture di Brancusi sono presenti all'Armory Show a New York. Nel 1914 Alfred Stieglitz allestisce la prima personale dell'opera di Brancusi nella sua galleria "291" a New York. Brancusi non è mai stato membro di nessun movimento artistico organizzato, anche se subito dopo il 1920 frequenta assiduamente Tristan Tzara, Francis Picabia e molti altri dadaisti. Nel 1921 "The Little Review" gli dedica un numero speciale. Nel 1926 si reca due volte negli Stati Uniti per presenziare alle personali allestite presso la Wildenstein e la Brummer Gallery di New York. L'anno seguente è coinvolto in un processo promosso dalle dogane degli Stati Uniti nel quale si pone la questione se il suo *Uccello nello spazio* sia un'opera d'arte o oggetto fabbricato all'estero e quindi soggetto al pagamento di dazio. Nel 1928 la corte sentenzia che si tratta di opera d'arte.

Negli anni '30 l'artista intraprende lunghi viaggi, visita l'India, l'Egitto e i paesi europei. Nel 1935 riceve l'incarico di realizzare un monumento ai caduti per il parco di Târgu Jiu in Romania e progetta un insieme che comprende recinzioni, tavoli, sgabelli e una *Colonna senza fine*. Nel 1937 discute con il marajà d'Indore (che gli aveva comperato alcune sculture) la proposta per un tempio della meditazione in India, progetto che non sarà mai realizzato. Dopo il 1939 Brancusi lavora da solo a Parigi. Termina il gesso *Grand coq*, la sua ultima scultura, nel 1949. Nel 1952 è naturalizzato francese. Muore a Parigi il 16 marzo 1957.

GEORGES BRAQUE
1882–1963

Georges Braque nasce ad Argenteuil-sur-Seine il 13 maggio 1882. Passa la gioventú a Le Havre e frequenta alla sera l'Ecole des Beaux-Arts dal 1897 al 1899. Si trasferisce quindi a Parigi dove studia privatamente con un maestro decoratore e ottiene il diploma di artigiano nel 1901. Dal 1902 al 1904 dipinge all'Académie Humbert di Parigi, dove incontra Marie Laurencin e Francis Picabia. Conclusa la fase impressionista, dal 1906 Braque aderisce al Fauvismo; dopo un'estate ad Anversa con Othon Friesz, l'anno successivo espone le sue opere fauve al Salon des Indépendants di Parigi. La sua prima personale si tiene a Parigi nel 1908, alla galleria di D.-H. Kahnweiler. Dal 1909 Braque e Pablo Picasso sviluppano il Cubismo e nel 1911 le opere dei due artisti si presentano estremamente simili. Nel 1912 iniziano a inserire nei loro dipinti elementi di collage e sperimentano la tecnica del *papier collé*. La loro collaborazione artistica dura fino al 1914. Ferito nella prima guerra mondiale, Braque stringe amicizia con Juan Gris dopo la convalescenza, nel 1917.

Dopo la prima guerra mondiale la sua opera diviene più libera e più schematica. La sua fama cresce notevolmente nel 1922, in seguito a un'importante mostra al Salon d'Automne di Parigi. Verso la metà degli anni '20, Braque cura la scenografia di due balletti di Sergei Diaghilev. Alla fine del decennio si riaccosta a una più realistica interpretazione della natura, sebbene alcuni aspetti del Cubismo siano destinati a restare sempre presenti nella sua opera. Nel 1931 Braque esegue le sue prime sculture in gesso e affronta temi della mitologia. La sua prima importante retrospettiva si tiene nel 1933 alla Kunsthalle Basel. Nel 1937 ottiene il primo premio al Carnegie International di Pittsburgh.

Braque trascorre a Parigi gli anni della seconda guerra mondiale. I dipinti di questo periodo, per gran parte nature morte e interni d'ambiente, hanno toni più cupi. Oltre a dipingere, Braque esegue litografie, incisioni e sculture. Dalla fine degli anni '40 si dedica a temi ricorrenti, quali uccelli, atelier, paesaggi e marine. Negli ultimi anni le precarie condizioni di salute gli impediscono di accettare altre grandi commissioni, anche se continua a dedicarsi alla pittura, alla litografia e al disegno di gioielli. Muore a Parigi il 31 agosto 1963.

ALEXANDER CALDER
1898–1976

Alexander Calder nasce a Lawnton, Pennsylvania, il 22 luglio 1898, in una famiglia di artisti. Nel 1919 si laurea in ingegneria allo Stevens Institute of Technology di Hoboken, New Jersey; dal 1923 al 1926 frequenta la Art Students League di New York, e per un breve periodo studia, tra gli altri, con Thomas Hart Benton e John Sloan. Nel 1925, come freelance per la "National Police Gazette", passa due settimane in un circo facendo una serie di schizzi, e proprio in tale periodo prende consistenza il suo affascinato interesse per quel mondo. Sempre nel 1925 realizza la prima scultura e l'anno successivo diverse figurette umane e animali in filo di ferro e legno.

Nel 1926 tiene la prima mostra di dipinti all'Artist's Gallery di New York; nello stesso anno va a Parigi, dove frequenta l'Académie de la Grande Chaumière, incontra Stanley William Hayter, espone al Salon des Indépendants, e nel 1927 inizia gli spettacoli del suo circo in miniatura. Nel 1928 tiene alla Weyhe Gallery di New York la prima mostra di animali in fil di ferro e caricature; nello stesso anno conosce Joan Miró, e comincia un'amicizia che durerà tutta la vita. In seguito divide il suo tempo tra la Francia e gli Stati Uniti. Nel 1929 la Galerie Billiet organizza la sua prima personale a Parigi; conosce Fernand Léger, Frederick Kiesler e Theo van Doesburg e visita l'atelier di Piet Mondrian nel 1930. In questo periodo esegue le prime sculture astratte e nel 1931–32 introduce nelle sue opere elementi mobili: tali sculture sono denominate *mobiles*; quelle fisse si denomineranno *stabiles*. Nel 1933 espone a Parigi con il gruppo Abstraction-Création. Nel 1943 il Museum of Modern Art di New York allestisce una grande personale.

Negli anni '50 viaggia molto e realizza *Towers* (*mobiles* da muro) e *Gongs* (*mobiles* sonori). Vince il Primo Premio per la scultura alla Biennale di Venezia del 1952. Verso la fine degli anni '50 dipinge molto a guazzo, e a partire da questo periodo riceve diverse importanti commissioni pubbliche. Nel 1964–65 il Solomon R. Guggenheim Museum di New York allestisce una vasta retrospettiva. Nel 1966 inizia i *Totems* e nel 1971 gli *Animobiles*, variazioni dei *mobiles* eretti. Nel 1976 tiene un'importante mostra al Whitney Museum of American Art di New York. Muore a New York l'11 novembre 1976.

PAUL CÉZANNE
1839–1906

Paul Cézanne nasce il 19 gennaio 1839 a Aix-en-Provence. Nel 1854 si iscrive all'Ecole des Beaux-Arts della città, che frequenta, sia pure irregolarmente, per diversi anni. Nel 1858 conclude gli studi liceali al Collège Bourbon, dove stringe amicizia con il compagno Emile Zola, e l'anno dopo, per non contrariare il padre, si iscrive alla facoltà di legge dell'università di Aix. Nel 1861, tuttavia, abbandona gli studi per raggiungere Zola a Parigi. Nei vent'anni successivi si divide tra il Midi e la capitale, dove frequenta per breve tempo l'Atelier Suisse con Camille Pissarro, che in seguito eserciterà un'importante influenza sulla sua arte. Al 1862 risale l'amicizia, destinata a durare a lungo, con Claude Monet e Pierre Auguste

Renoir. L'anno seguente suoi dipinti sono inclusi nel Salon des Refusés, che presenta opere respinte dalla giuria del Salon ufficiale. Quest'ultimo avrebbe rifiutato ogni anno, dal 1864 al 1869, i dipinti di Cézanne.

Nel 1870, in seguito allo scoppio della guerra franco-prussiana, l'artista lascia Parigi per stabilirsi a Aix e presso L'Estaque, dove continua a dipingere. Al 1872 risale la prima di numerose visite a Pontoise, dove lavora al fianco di Pissarro. Nel 1874 partecipa alla prima mostra degli impressionisti. Dal 1876 al 1879 le sue opere vengono di nuovo costantemente rifiutate dal Salon, e nel 1877 espone ancora con gli impressionisti nella loro terza mostra. In quest'epoca uno dei pochi critici che lo sostengono è Georges Rivière. Nel 1882 il Salon, per la prima e ultima volta, accetta la sua opera. A partire dal 1883 l'artista vive, pur tornando ogni tanto a Parigi, nel Midi.

Nel 1890 espone con il gruppo Les XX a Bruxelles e trascorre cinque mesi in Svizzera. Nel 1894 si reca a Giverny da Monet, che lo presenta ad Auguste Rodin e al critico Gustave Geffroy. La sua prima personale si tiene nella galleria di Ambroise Vollard a Parigi nel 1895 e, a partire da questa data, la sua arte ottiene un riconoscimento sempre maggiore. Nel 1899 partecipa per la prima volta al Salon des Indépendants di Parigi e l'anno seguente al Centenario dell'Arte Francese dell'Esposizione Universale. Nel 1903 sue opere sono presentate alla Secessione di Berlino e di Vienna e nel 1904 al Salon d'Automne parigino. Lo stesso anno una sua personale è allestita alla galleria Cassirer di Berlino. Muore il 22 ottobre 1906 a Aix-en-Provence.

MARC CHAGALL
1887–1985

Marc Chagall nasce a Vitebsk in Russia il 7 luglio 1887. Dal 1906 al 1909 studia alla Scuola Imperiale per la Protezione di Belle Arti di Pietroburgo e con Léon Bakst. Nel 1910 si reca a Parigi dove frequenta Guillaume Apollinaire e Robert Delaunay ed entra in contatto con il Fauvismo e il Cubismo. Partecipa nel 1912 al Salon des Indépendants e al Salon d'Automne. La sua prima personale si tiene a Berlino nel 1914 alla galleria Der Sturm.

Rientrato in Russia durante la guerra, si stabilisce a Vitebsk, dove viene nominato commissario artistico. Fonda l'Accademia di Vitebsk che dirige fino al 1920, anno in cui rassegna le dimissioni per disaccordi con i suprematisti. Si trasferisce a Mosca e disegna le prime decorazioni per il teatro ebraico statale Kamerny di Mosca. Dopo un soggiorno a Berlino, Chagall torna a Parigi nel 1923 dove incontra Ambroise Vollard. La sua prima retrospettiva ha luogo nel 1924 a Parigi alla Galerie Barbazanges-Hodebert. Negli anni '30 visita la Palestina, l'Olanda, la Spagna, la Polonia e l'Italia. Nel 1933 il Kunstmuseum Basel organizza una grande retrospettiva della sua opera. Durante la seconda guerra mondiale si rifugia negli Stati Uniti. Nel 1946 il Museum of Modern Art di New York allestisce una retrospettiva. Nel 1948 si stabilisce definitivamente in Francia ed espone a Parigi, Amsterdam e Londra. Nel 1951 visita Israele e realizza le sue prime sculture. L'anno seguente si reca in Grecia e in Italia. Nel 1962 disegna le vetrate per la sinagoga dell'Hadassah Medical Center vicino a Gerusalemme e per la cattedrale di Metz. Nel 1964 disegna un soffitto per l'Opéra di Parigi e nel 1965 le pitture murali per il Metropolitan Opera House di New York. Il Musée National du Louvre allestisce nel 1977–78 una rassegna delle opere dell'artista realizzate nel decennio 1967–77. Chagall muore in Francia a St. Paul de Vence il 28 marzo 1985.

SALVADOR DALÍ
1904–1989

Salvador Felipe Jacinto Dalí y Domenech nasce a Figueras in Catalogna l'11 maggio 1904. Nel 1921 frequenta la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid dove stringe amicizia con il poeta Federico García Lorca e Luis Buñuel. Nel 1925 tiene la prima personale alle Galeries Dalmau di Barcellona. Nel 1926 viene espulso dall'Academia e l'anno successivo si reca a Parigi e incontra Pablo Picasso. Nel 1928 collabora con Buñuel al film *Un Chien andalou*. Alla fine dello stesso anno torna a Parigi e incontra Tristan Tzara e Paul Eluard. In questo periodo esegue i suoi primi dipinti surrealisti, collabora a diverse pubblicazioni surrealiste e illustra le opere di scrittori e poeti surrealisti. Nel 1933 tiene la prima personale negli Stati Uniti alla Julien Levy Gallery di New York.

Nel 1934 Dalí riceve una severa critica dal gruppo surrealista. Verso la fine di questo stesso decennio effettua alcuni viaggi in Italia per studiare l'arte del XVI e XVII secolo. Nel 1940 si rifugia negli Stati Uniti dove si occupa di produzioni teatrali, scrive, illustra libri e dipinge. Nel 1941 il Museum of Modern Art di New York allestisce un'importante retrospettiva della sua opera che in seguito andrà in giro per gli Stati Uniti. Nel 1942 pubblica l'autobiografia ed espone alla M. Knoedler and Co. a New York. Ritorna in Europa nel 1948 e si stabilisce in Spagna a Port Lligat. Le prime tele di soggetto religioso risalgono agli anni 1948–49. Retrospettive della sua opera sono allestite nel 1954 a Roma a Palazzo Pallavicini, e nel 1964 a Tokyo, Nagoya e Kyoto. Verso la fine degli anni '60 continua a dipingere, a scrivere, a illustrare libri. Nel 1971 s'inaugura a Cleveland il Salvador Dalí Museum, mentre nel 1973 la galleria M. Knoedler and Co. a New York allestisce la Dalinian Holographic Room. Nel 1980 un'altra importante retrospettiva ha luogo a Parigi al Musée

National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, e le sue opere sono esposte alla Tate Gallery a Londra. L'artista muore a Figueras il 23 gennaio 1989.

GIORGIO DE CHIRICO
1888–1978

Giorgio de Chirico nasce da genitori italiani a Vólos in Grecia il 10 luglio 1888. Nel 1900 studia all'Istituto Politecnico di Atene e frequenta corsi serali di disegno dal nudo. Verso il 1906 si trasferisce a Monaco dove frequenta l'Akademie der bildenden Künste. In questo periodo s'interessa all'arte di Arnold Böcklin e Max Klinger, agli scritti di Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer. Si reca a Milano nel 1909, a Firenze nel 1910 e a Parigi nel 1911. A Parigi partecipa al Salon d'Automne del 1912 e 1913 e al Salon des Indépendants del 1913 e 1914. Frequenta assiduamente le riunioni settimanali di Guillaume Apollinaire dove incontra Constantin Brancusi, André Derain, Max Jacob e altri. A causa della guerra ritorna in Italia nel 1915 dove incontra Filippo de Pisis nel 1916 e Carlo Carrà nel 1917; formeranno il gruppo che in seguito verrà chiamato Scuola Metafisica.

Nel 1918 si trasferisce a Roma dove la Casa d'Arte Bragaglia organizzerà una personale nell'inverno del 1918–19. In questo periodo è tra i leader del gruppo Valori Plastici con il quale espone alla Nationalgalerie di Berlino. Dal 1920 al 1924 divide il suo tempo tra Roma e Firenze. Nel 1921 la Galleria Arte di Milano allestisce una personale dell'opera del maestro; nel 1924 partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia. Nel 1925 ritorna a Parigi dove espone alla Galerie l'Effort Moderne di Léonce Rosenberg. Sempre a Parigi le sue opere sono esposte alla Galerie Paul Guillaume nel 1926 e 1927 e alla Galerie Jeanne Bucher nel 1927. Nel 1928 la Arthur Tooth Gallery di Londra e la Valentine Gallery di New York allestiscono sue personali. Nel 1929 disegna le scene e i costumi per *Le Bal*, un balletto prodotto da Sergei Diaghilev, e contemporaneamente esce il suo libro *Hebdomeros*. Negli anni successivi elabora disegni per il balletto e l'opera e continua a esporre in Europa, Stati Uniti, Canada e Giappone. Nel 1945 viene pubblicata la prima parte del volume *Memorie della mia vita*. Muore a Roma, sua città di residenza per oltre trent'anni, il 20 novembre 1978.

ROBERT DELAUNAY
1885–1941

Robert-Victor-Félix Delaunay nasce a Parigi il 12 aprile 1885. Nel 1902, dopo la scuola secondaria, lavora come apprendista in un laboratorio di scenografia a Belleville. Nel 1903 comincia a dipingere e già nel 1904 espone al Salon d'Automne, dove sarà presente anche nel 1906, mentre dal 1904 fino all'inizio della prima guerra mondiale partecipa al Salon des Indépendants. Tra il 1905 e il 1907 Delaunay stringe amicizia con Henri Rousseau e Jean Metzinger e studia le teorie sul colore di M.-E. Chevreul; in questo periodo la sua pittura è neoimpressionista e risente dell'influenza di Paul Cézanne. Negli anni 1907–08 presta il servizio militare a Laon; tornato a Parigi, entra in contatto con gli artisti che più tardi daranno origine al Cubismo, che a loro volta influenzano la sua opera. Tra il 1909 e il 1910 Delaunay sviluppa il suo stile personale: nel 1909 dipinge la sua prima Tour Eiffel. Nel 1910 sposa la pittrice Sonia Terk, che sarà sua stretta collaboratrice in molte sue attività artistiche.

La presenza di Delaunay alle mostre tedesche e la sua collaborazione con l'avanguardia in Germania inizia nel 1911: in quell'anno Vasily Kandinsky lo invita a partecipare alla prima mostra di Der Blaue Reiter (Cavaliere azzurro) a Monaco. In questo periodo Delaunay diviene amico di Guillaume Apollinaire, Henri Le Fauconnier e Albert Gleizes. Nel 1912 Delaunay inizia la serie delle *Finestre*. Ispirato dal lirismo cromatico delle *Finestre*, Apollinaire conia il termine "orfismo", o "cubismo orfico" con il quale definisce l'opera di Delaunay. Nel 1913 dipinge le *Forme circolari*, o *Dischi*.

Dal 1914 al 1920 Delaunay vive in Spagna e in Portogallo e stringe amicizia con Sergei Diaghilev, Igor Stravinsky, Diego Rivera e Léonide Massine. Nel 1918 cura la scenografia dei Ballets Russes. Torna a Parigi verso il 1920; qui, nel 1922, si tiene una grande mostra delle sue opere, alla Galerie Paul Guillaume. Inizia frattanto la sua seconda serie di Tour Eiffel. Nel 1924 si dedica alla serie dei *Corridori* e nel 1925 esegue gli affreschi del Palais de l'Ambassade de France all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs di Parigi. Nel 1937 completa le pitture murali per il Palais des Chemins de Fer e per il Palais de l'Air all'Exposition Internationale des Arts di Parigi. Le sue ultime opere sono le decorazioni per la sala della scultura del Salon des Tuileries nel 1938. Nel 1939 partecipa all'organizzazione della mostra *Réalités Nouvelles*. Delaunay muore a Montpellier il 25 ottobre 1941.

PAUL DELVAUX
1897–1994

Paul Delvaux nasce ad Antheit in Belgio il 23 settembre 1897. Studia architettura all'Académie Royale des Beaux-Arts di Bruxelles dal 1916 al 1917 e decorazione dal 1918 al 1919. All'inizio degli anni '20 subisce l'influsso di James Ensor e Gustave De Smet. Nel 1936 espone con René Magritte, anche lui socio del gruppo belga Les Compagnons de l'Art, al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles.

Nel 1938 tiene personali al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles e alla London Gallery a Londra, questa organizzata da E. L. T. Mesens e Roland Penrose. Lo stesso anno partecipa alla

Exposition Internationale du Surréalisme alla Galerie des Beaux-Arts a Parigi, allestita da André Breton e Paul Eluard, e a una rassegna dal medesimo titolo alla Galerie Robert ad Amsterdam. Nel 1938 e 1939 l'artista visita l'Italia. Nel 1944–45 si svolge la prima retrospettiva al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles. Nel 1947 disegna scenografie per l'*Adame Miroire* di Jean Genet e collabora con Eluard al libro *Poèmes, peintures et dessins* pubblicato a Ginevra e l'anno successivo a Parigi. Dopo un breve soggiorno in Francia nel 1949, è nominato professore all'Ecole Supérieure d'Art et d'Architecture di Bruxelles nel 1950, incarico che manterrà fino al 1962. A partire dai primi anni '50 realizza su commissione un certo numero di pitture murali in Belgio. Verso il 1955 si trasferisce a Boitsfort e nel 1956 visita la Grecia.

Dal 1965 al 1966 ricopre la carica di presidente e direttore dell'Académie Royale des Beaux-Arts del Belgio e nello stesso periodo realizza le prime litografie. Sue retrospettive sono allestite al Palais des Beaux-Arts di Lilla nel 1965, al Musée des Arts Décoratifs di Parigi nel 1969 e al Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam nel 1973. Inoltre, nel 1973, gli viene conferito il Premio Rembrandt del Johann Wolfgang Stiftung. Nel 1975 si svolgono due retrospettive: al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Tokyo e al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Kyoto. Nel 1977 diventa socio dell'Académie des Beaux-Arts di Francia. L'artista muore nella sua casa a Veurne, Belgio, il 20 luglio 1994.

JEAN DUBUFFET
1901–1985

Jean Dubuffet nasce a Le Havre il 31 luglio 1901. Studia in una scuola d'arte, e nel 1918 si reca a Parigi per frequentare l'Académie Julian, che lascia dopo sei mesi. In questo periodo incontra Suzanne Valadon, Raoul Dufy, Fernand Léger e Max Jacob, e rimane affascinato dal libro di Hans Prinzhorn sull'arte degli alienati; nel 1923 viaggia in Italia e nel 1924 in Sudamerica. Dopo, smette di dipingere per circa dieci anni: lavora come disegnatore industriale e in seguito si occupa dell'azienda vinicola di famiglia. Si dedica esclusivamente all'arte a partire dal 1942.

Nel 1944 tiene la prima personale alla Galerie René Drouin di Parigi. Negli anni '40 frequenta assiduamente Charles Ratton, Jean Paulhan, Georges Limbour e André Breton; in questo periodo lo stile e i temi delle sue opere risentono dell'influenza di Paul Klee. Dal 1945 raccoglie lavori di Art brut, lavori che sono spontanei, immediati, prodotti da persone prive di specifica formazione artistica, come i malati mentali. Nel 1947 tiene la prima personale a New York, alla Pierre Matisse Gallery.

Dal 1951 al 1952 risiede a New York; ritorna in seguito a Parigi, dove ha luogo nel 1954 una retrospettiva al Cercle Volney. Lo Schloss Morsbroich a Leverkusen, in Germania, è il primo museo che gli dedica, nel 1957, una retrospettiva; altre importanti mostre sono successivamente presentate al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, al Museum of Modern Art di New York, all'Art Institute of Chicago, allo Stedelijk Museum di Amsterdam, alla Tate Gallery di Londra e al Solomon R. Guggenheim Museum di New York. Nel 1964 espone a Palazzo Grassi, a Venezia, i quadri di una serie iniziata nel 1962, *L'Hourloupe*. Viene pubblicata una raccolta di scritti, *Prospectus et tous écrits suivants*, nel 1967, anno in cui prende a realizzare le sue strutture architettoniche; poco dopo inizia varie sculture monumentali commissionategli per esterni. Nel 1971 realizza i suoi primi oggetti scenici, i "practicables". Nel 1980-81 ha luogo una ricca retrospettiva all'Akademie der Künste di Berlino, al Museum Moderner Kunst di Vienna e alla Joseph-Haubrichkunsthalle di Colonia. Nel 1981 il Solomon R. Guggenheim Museum di New York gli dedica una mostra in occasione dell'ottantesimo compleanno. Dubuffet muore a Parigi il 12 maggio 1985.

MAX ERNST
1891–1976

Max Ernst nasce in Germania a Brühl il 2 aprile 1891. Nel 1909 si iscrive all'Università di Bonn per studiare filsofia, ma ben presto abbandona questo indirizzo per dedicarsi interamente all'arte. In questo periodo i suoi interessi sono rivolti alla psicologia e all'arte degli alienati. Stringe amicizia con August Macke nel 1911 e si unisce al gruppo dei Rheinische Expressionisten a Bonn. Espone per la prima volta nel 1912 alla Galerie Feldman a Colonia. Nello stesso anno, a Colonia, può ammirare le opere di Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Edvard Munch e Pablo Picasso esposte alla mostra *Sonderbund*. Nel 1913 incontra Guillaume Apollinaire e Robert Delaunay e visita Parigi. Sempre nello stesso anno partecipa all'Erster Deutscher Herbstsalon. Nel 1914 incontra Jean Arp con il quale stringerà un'amicizia che durerà tutta la vita.

Nonostante il servizio militare che deve prestare durante la prima guerra mondiale, Ernst riesce a dipingere e a esporre nel 1916 a Berlino alla galleria di Der Sturm. Ritorna a Colonia nel 1918. L'anno successivo crea i primi collage e con Johannes Theodor Baargeld fonda il gruppo dadaista di Colonia che avrà vita breve e al quale si uniscono Arp e altri. Espone per la prima volta a Parigi nel 1921 presso la Galerie Au Sans Pareil. All'inizio degli anni '20 partecipa all'attività dei surrealisti con Paul Eluard e André Breton. Nel 1925 crea i primi frottage, una serie dei quali è pubblicata nel volume *Histoire naturelle* (1926). Nello stesso anno collabora con Joan Miró alle scene per Sergei Diaghilev. Nel 1929 viene pubblicato il primo dei suoi romanzi-collage *La Femme 100 têtes*. L'anno successivo collabora con Salvador Dalí e Luis Buñuel al film *L'Age d'or*.

Espone per la prima volta in America nel 1932 alla Julien Levy Gallery di New York. Nel 1936 è presente alla mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism* allestita al Museum of Modern Art di New York. Nel 1939 è internato in Francia perché nemico straniero. Due anni più tardi fugge negli Stati Uniti con Peggy Guggenheim che sposerà nel 1941. Divorzia e sposa Dorothea Tanning, e nel 1953 si trasferisce nuovamente in Francia. Nel 1954 vince il Primo Premio alla Biennale di Venezia e nel 1975 il Solomon R. Guggenheim Museum di New York gli dedica una grande retrospettiva, che è presentata successivamente con alcune variazioni anche al Musée National d'Art Moderne a Parigi. Muore a Parigi il 1 aprile 1976

SAM FRANCIS
1923–1994

Sam Francis nasce a San Mateo, California, il 25 giugno 1923. Dal 1941 al 1943 studia psicologia e medicina a Berkeley, California. Decide di dedicarsi all'arte nel 1944, mentre è ricoverato in ospedale durante il suo servizio militare in aeronautica. Subito dopo segue i corsi di David Park alla California School of Fine Arts di San Francisco. La sua prima opera astratta risale al 1947. Dal 1948 al 1950 completa gli studi a Berkeley, conseguendo il BA e il MA. Nel 1950 Francis si trasferisce a Parigi, dove frequenta per breve tempo l'Académie Fernand Léger e fa amicizia con il pittore canadese Jean-Paul Riopelle e i giovani artisti americani. La sua prima personale viene allestita presso la Galerie du Dragon a Parigi nel 1952; nel 1956 comincia a dipingere un murale (completato due anni dopo) per la Kunsthalle Basel, e ha luogo la sua prima personale a New York alla Martha Jackson Gallery.

Nel 1957–58 compie per ben due volte il giro del mondo, fermandosi a New York, in Messico, in Thailandia e in India e per un lungo periodo in Giappone. Mentre si trova a Tokyo, dipinge un murale per la Sogetsu School dello scultore e decoratore floreale Sofu Teshigahara. I giapponesi apprezzano in modo particolare il suo linguaggio astratto perché affine a quello dei loro *haboku* (pittura a inchiostro di china). Le sue opere vengono scelte per la mostra organizzata dal Museum of Modern Art di New York, *The New American Painting*, che fra il 1958 e il 1959 toccherà diverse città dell'Europa. Partecipa alla *Documenta* di Kassel e alla Bienal de São Paulo nel 1959. Nello stesso anno, realizza un altro murale per la Chase Manhattan Bank di New York fra la 15th Street e Park Avenue.

Nel 1960, mentre si trova a Zurigo, comincia a focalizzare il suo interesse sulla grafica e realizza le prime litografie; nel 1963 si sposta a Los Angeles, dove partecipa al Tamarind Lithography Workshop. L'anno seguente, realizza a Kyoto le sue prime sculture e nel 1965 apre uno studio a Santa Monica in California. Nel 1966 Francis sperimenta la scrittura pubblicitaria aerea a colori e due anni più tardi le proiezioni luminose policrome in cielo. La sua più importante retrospettiva, allestita nel 1972 alla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo, New York, toccherà l'anno seguente numerose località degli Stati Uniti. Sam Francis vivrà fra Santa Monica e il Giappone fino alla morte, avvenuta il 4 novembre 1994.

HELEN FRANKENTHALER
n. 1928

Helen Frankenthaler nasce a New York il 12 dicembre 1928. Dopo essersi diplomata alla Dalton School di New York, studia arte con Rufino Tamayo e frequenta, dal 1946 al 1949, il Bennington College, Vermont, dove segue i corsi di Paul Feeley. Nello stesso periodo lavora a New York per la rivista "Art Outlook", frequenta l'Art Students League e perfeziona la sua tecnica con il pittore Wallace Harrison. Per un breve periodo segue le lezioni del famoso storico dell'arte Meyer Schapiro alla Columbia University. Nella primavera del 1950 conosce il critico Clement Greenberg e numerosi esponenti dell'Espressionismo astratto; durante l'estate dello stesso anno studia con Hans Hofmann a Provincetown, Massachusetts.

Nel 1951 organizza, presso la Tibor de Nagy Gallery di New York, la sua prima personale e nello stesso anno viene fortemente influenzata dalla visione delle opere di Jackson Pollock esposte alla Betty Parsons Gallery. Nel 1952 realizza *Mountains and Sea*, sottili macchie di pigmenti colorati su tela non trattata; quest'opera ha avuto un forte impatto su Morris Louis e Kenneth Noland, che hanno potuto ammirarla nello studio dell'artista nel 1953. Helen Frankenthaler continua a utilizzare questa tecnica anche nei dipinti successivi: grandi dimensioni, motivi astratti e tonalità liriche, che, spesso, provocano la sensazione di trovarsi di fronte a elementi organici e paesaggistici. Dal 1960 si dedica all'esecuzione di litografie, acquatinte e xilografie, mentre, nel 1962, comincia a sperimentare l'uso dei colori acrilici e, nel 1964, a realizzare ceramiche, creando la sua prima scultura nel 1972.

Helen Frankenthaler insegna in numerose università: ad Harvard, alla New York University, a Princeton, alla School of Visual Arts di New York, alla Skowhegan School of Painting and Sculpture del Maine e alla facoltà di arte e architettura di Yale. Numerose sono le retrospettive che le vengono dedicate: nel 1960 presso il Jewish Museum di New York; nel 1969 al Whitney, sempre a New York; nel 1975 alla Corcoran Gallery of Art di Washington, D.C. e nel 1989 al Museum of Modern Art di New York. Tra le monografie scritte su di lei sono da segnalare quella di Barbara Rose del 1972 e quella di John Elderfield del 1989. Dal 1958 al 1971 è stata sposata con il pittore Robert Motherwell; attualmente vive a New York.

ALBERTO GIACOMETTI
1901–1966

Alberto Giacometti, figlio del pittore postimpressionista Giovanni, nasce in Svizzera a Borgonovo il 10 ottobre 1901, e trascorre la gioventù nella vicina cittadina di Stampa. Dal 1919 al 1920 studia pittura all'Ecole des Beaux-Arts e scultura e disegno all'Ecole des Arts et Métiers di Ginevra. Nel 1920 viene in Italia dove rimane colpito dalle opere di Paul Cézanne e Alexander Archipenko esposte alla Biennale di Venezia. È grande ammiratore dell'arte antica ed egizia e dei capolavori di Giotto e Tintoretto. Nel 1922 si trasferisce a Parigi, pur tornando spesso a Stampa. Negli anni successivi frequenta saltuariamente i corsi di scultura di Antoine Bourdelle all'Académie de la Grande Chaumière.

Nel 1927 l'artista apre uno studio con il fratello Diego, suo fedele compagno e assistente, ed espone per la prima volta al Salon des Tuileries a Parigi. La prima mostra in Svizzera, che divide con il padre, si tiene alla Galerie Aktuaryus di Zurigo nel 1927. L'anno successivo incontra André Masson e verso il 1930 aderisce al gruppo surrealista. Nel 1932 tiene la prima personale alla Galerie Pierre Colle a Parigi. Nel 1934 la Julien Levy Gallery di New York allestisce la sua prima personale in America. All'inizio degli anni '40 stringe amicizia con Pablo Picasso, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Dal 1942 vive a Ginevra dove frequenta l'editore Albert Skira.

Nel 1946 ritorna a Parigi. Nel 1948 ha luogo una personale di Giacometti alla Pierre Matisse Gallery a New York. La sua amicizia con Samuel Beckett inizia intorno al 1951. Nel 1955 l'Arts Council Gallery a Londra e il Solomon R. Guggenheim Museum a New York allestiscono importanti retrospettive della sua opera. Nel 1961 riceve il Premio per la scultura al Carnegie International di Pittsburgh e nel 1962 il Primo Premio per la scultura alla Biennale di Venezia, dove gli viene riservata un'area di esposizione personale. Nel 1965 la Tate Gallery di Londra, il Museum of Modern Art di New York, il Louisiana Museum di Humlebaek in Danimarca e lo Stedelijk Museum di Amsterdam allestiscono mostre di Giacometti. Nello stesso anno il governo francese gli conferisce il Gran Premio Nazionale d'Arte. Muore a Coira (Svizzera) l'11 gennaio 1966.

ADOLPH GOTTLIEB
1903–1974

Adolph Gottlieb nasce a New York il 14 marzo 1903. Studia arte con Robert Henri e John Sloan nel 1920 all'Art Students League. Trasferitosi in Europa per due anni, dal 1921 al 1922, frequenta l'Académie de la Grand Chaumière di Parigi e altri istituti; visita, inoltre, Berlino e Monaco. Tornato a New York nel 1923, termina gli studi accademici e si iscrive ai corsi della Parsons School of Design, della Art Students League (dove incontra e diventa amico di Barnett Newman), della Cooper Union e della Educational Alliance Art School. Nel 1930 la Dudensing Gallery di New York allestisce la sua prima personale e, a partire dagli inizi degli anni '30, Gottlieb si lega di profonda amicizia a Milton Avery e Mark Rothko. Dal 1935 al 1940 espone insieme a Ten, un gruppo di artisti che si rifà alla pittura espressionista e astratta. Nel 1936 lavora presso il dipartimento di pittura su cavalletto del WPA (Works Progress Administration) Federal Art Project e l'anno successivo si trasferisce nel deserto dell'Arizona, nei pressi di Tucson. Torna a New York nel 1939 e trascorre le sue estati, fino al 1946, a Gloucester nel Massachusetts.

Membro della New York School, dagli anni '40 fino alla sua morte, gli vengono dedicate numerose personali, fra cui una al Jewish Museum di New York nel 1957 e una, nel 1963, al Walker Art Center di Minneapolis, che verrà esposta, nello stesso anno, anche alla Biennale di São Paulo. Nel 1968 una retrospettiva della sua opera è organizzata dal Guggenheim Museum e dal Withney Museum di New York. Dopo avere trascorso numerose estati a Provincetown, dal 1946 al 1960 si trasferisce nell'East Hampton, Long Island. Gottlieb muore a New York il 4 marzo 1974.

HANS HARTUNG
1904–1989

Hans Hartung nasce a Lipsia il 21 settembre 1904. Dal 1924 al 1925 studia storia dell'arte all'Akademie der Schönen Künste e filosofia all'Università di Lipsia. Continua gli studi nelle accademie di Dresda e Monaco.

Nel 1926 scopre alla Internationale Ausstellung di Dresda Munch, Van Gogh, gli impressionisti francesi, i Fauves e i cubisti e l'anno seguente si trasferisce a Parigi. La sua prima personale viene allestita alla Galerie Heinrich Kühl di Dresda nel 1931, e nel 1932 decide di lasciare la Germania per andare a vivere alle Baleari. Dopo un breve soggiorno a Berlino nel 1935, abbandona definitivamente la Germania e rientra a Parigi, dove incontra Alexander Calder, Joan Miró e Piet Mondrian; inizia a partecipare al Salon des Surindépendants. Insieme a Jean Arp, Jean Hélion, Vasily Kandinsky e altri artisti espone, nel 1936, alla Galerie Pierre. L'anno seguente partecipa a una esposizione internazionale allestita al Jeu de Paume, durante la quale viene influenzato dalla scultura di Julio González, di cui in seguito sposa la figlia.

Dopo avere combattuto con la legione straniera francese durante la seconda guerra mondiale, nel 1945 riceve un'onorificenza dal governo e la cittadinanza francese. Lo stesso anno, viene inserito in due collettive organizzate dalle

gallerie parigine di Denise René e di Colette Allendy e partecipa al Salon des Réalités Nouvelles. Nel 1947, anno in cui la Galerie Lydia Conti organizza a Parigi la sua prima personale, incontra Mark Rothko e Pierre Soulages. L'anno seguente è presente alla Biennale di Venezia e in una mostra di arte francese itinerante in Germania. Tra gli anni '50 e '60 Hartung espone ripetutamente in Europa e negli Stati Uniti. Nel 1960 la Biennale di Venezia gli conferisce il Gran premio internazionale della pittura. Sue retrospettive vengono allestite in Svizzera, nel 1963, in Francia, nel 1969, e in Germania, nel 1974. Nel 1975 viene pubblicato il libro di fotografie *An Unnoticed World Seen by Hans Hartung* e il Metropolitan Museum di New York gli dedica una personale. Nel 1972 si stabilisce ad Antibes e l'anno seguente, costretto su una sedia a rotelle e incapace di tenere il pennello in mano, continua a produrre quadri monumentali dipingendo con una pistola a spruzzo. Muore nella cittadina francese il 7 dicembre 1989.

JASPER JOHNS
n. 1930

Jasper Johns, nato ad Augusta, Georgia, il 15 maggio 1930, cresce nel South Carolina. Nell'autunno del 1947 lascia l'università del South Carolina, la Columbia, per studiare arte, ma nel dicembre del 1948 decide di iscriversi alla Parsons School of Design di New York, dove rimane fino al giugno del 1949. Arruolatosi nell'esercito americano, rimane in servizio dal 1951 al 1952 nel South Carolina; qui lavora presso la Forth Jackson Gallery, organizzando le mostre dei giovani soldati. Dopo avere trascorso un periodo in Giappone, sempre arruolato nell'esercito degli Stati Uniti, rientra a New York e alla fine del 1953 incontra il giovane artista Robert Rauschenberg.

Considerati fondamentali per il legame che riescono a creare fra l'Espressionismo astratto, la Pop art e il Minimalismo, Johns e Rauschenberg collaboreranno fino al 1961. Johns è stato fortemente influenzato dall'amicizia con John Cage e Merce Cuningam (per i quali ha disegnato scenografie e costumi oltre a essere stato consulente artistico dal 1967 al 1980) e dall'ammirazione per Marcel Duchamp. Alla fine del 1954 inizia a sperimentare la tecnica dell'encausto e a dipingere bandiere, bersagli, mappe, alfabeti e numeri, utilizzandoli senza ricorrere all'espediente dell'illusionismo ed enfatizzando la valenza materica della pittura, come se essa stessa fosse un oggetto. In alcuni quadri inserisce elementi tridimensionali come, per esempio, una bambola, un libro o una lettiga.

La prima personale di Jasper Johns viene allestita alla Leo Castelli Gallery di New York nel gennaio del 1958, dando avvio a una carriera di grande successo. Nello stesso anno inizia a realizzare le sue prime opere *Sculp-metal* e nel 1960 le fusioni in bronzo; a questo periodo risalgono anche le sue prime litografie. La prima retrospettiva dedicata a Johns è organizzata nel 1964 dal Jewish Museum di New York. La sua produzione artistica continua ad arricchirsi di nuovi importanti motivi: la carta geografica degli Stati Uniti, le pietre per lastricare e il tratteggio incrociato, che gli permettono di esplorare concetti quali imitazione, ripetizione, ordine e struttura. Nel 1972 Johns decide di vivere e lavorare stabilmente sull'isola di San Martin. Il Whitney Museum organizza una retrospettiva che, dopo New York, fra il 1977 e il 1978, toccherà l'Europa, il Giappone e San Francisco.

Negli anni '80 comincia a indagare il mondo delle illusioni, utilizzando *trompe-l'oeil* e le immagini "fallaci" tratte dalla psicologia della percezione. Nei suoi ultimi dipinti ritorna a una ricerca puramente pittorica: alcuni quadri contengono addirittura riferimenti a Paul Cézanne, Matthias Grünewald e Hans Holbein. Tra il 1996 e il 1997 il Museum of Modern Art di New York organizza una retrospettiva, che toccherà anche la Germania e il Giappone.

Attualmente Jasper Johns vive tra New York, San Martin e il Connecticut.

ASGER JORN
1914–1973

Asger Jorn, pseudonimo di Asger Oluf Jorgensen, nasce a Vejrum, nello Jutland, in Danimarca il 3 marzo 1914. Nell'autunno del 1936 visita Parigi, dove studia all'Académie Contemporaine di Fernand Léger. Durante la guerra vive in Danimarca, dipinge tele che risentono dell'influenza di James Ensor, Vasily Kandinsky, Paul Klee e Joan Miró, e collabora alla rivista "Helhesten".

Nell'estate del 1946 compie un viaggio nella Lapponia svedese; nell'autunno dello stesso anno è a Parigi dove conosce Constant e nel 1947–48 risiede per sei mesi a Djerba (Tunisia). Nel 1948 tiene la prima personale a Parigi alla Galerie Breteau. Nello stesso periodo Karel Appel, Constant, Corneille, Christian Dotremont, Jorn e Joseph Noiret fondano il gruppo COBRA (acronimo di Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam), che rivendica completa libertà espressiva ed enfatizza l'importanza del colore e della pennellata; prima di dissociarsi dal movimento, Jorn redige la pubblicazione di monografie della Bibliothèque COBRA.

Nel 1951, povero e ammalato, ritorna in Danimarca, a Silkeborg, città in cui si sentiva a casa; nel 1953 si dedica intensamente alla ceramica; l'anno seguente si stabilisce ad Albisola e partecipa al Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, una continuazione del COBRA. I lavori di Jorn comprendono quadri, collage, illustrazioni di libri, stampe, disegni, ceramiche, arazzi, nonché pitture murali eseguite su

commissione e, negli ultimi anni, sculture. Dal 1957 al 1961 partecipa al movimento Situazionista Internazionale e tra il 1961 e il 1965 lavora a uno studio sull'arte scandinava delle origini. Dopo la metà degli anni '50 risiede a Parigi e Albisola. Nel 1962 tiene la prima personale a New York, alla Lefebre Gallery; dal 1966 si dedica soprattutto alla pittura a olio e viaggia molto, a Cuba, in Inghilterra e Scozia, negli Stati Uniti e in Oriente. Muore ad Aarhus, in Danimarca, il 1 maggio 1973.

VASILY KANDINSKY
1866–1944

Vasily Kandinsky nasce il 4 dicembre 1866 a Mosca. Dal 1886 al 1892 studia legge ed economia all'Università di Mosca, dove insegna dopo la laurea. Nel 1896 rifiuta un incarico di insegnante all'Università di Dorpat per studiare arte a Monaco, con Anton Ažbe dal 1897 al 1899 e all'Akademie con Franz von Stuck nel 1900. Dal 1901 al 1903 Kandinsky insegna alla scuola d'arte del Phalanx, un gruppo a Monaco del quale è stato uno dei fondatori. Una delle sue allieve è Gabriele Münter, che sarà sua compagna fino al 1914. Nel 1902 Kandinsky espone per la prima volta con la Secession di Berlino e realizza le sue prime xilografie. Negli anni 1903–04 viaggia in Italia, Olanda, Africa e visita la Russia. Dal 1904 espone più volte al Salon d' Automne di Parigi.

Nel 1909 Kandinsky è eletto presidente del Neue Künstlervereinigung München (NKVM), da poco fondato. La prima mostra del gruppo ha luogo alla Moderne Galerie (Thannhauser) di Monaco nel 1909. Nel 1911 Kandinsky e Franz Marc si ritirano dal NKVM e insieme gettano le basi dell'almanacco del Blaue Reiter (Cavaliere azzurro). La prima mostra del Blaue Reiter si tiene nel dicembre di quell'anno alla Moderne Galerie. Nel 1911 Kandinsky pubblica *Über das Geistige in der Kunst*. Nel 1912 ha luogo alla Galerie Hans Goltz di Monaco la seconda mostra del Blaue Reiter e viene pubblicato l'"Almanach der Blaue Reiter". La prima personale di Kandinsky si tiene alla galleria Der Sturm di Berlino nel 1912. Nel 1913 una sua opera è presentata all'Armory Show di New York e poi all'Erster Deutscher Herbstsalon di Berlino. Eccettuati alcuni brevi viaggi in Scandinavia, Kandinsky vive in Russia dal 1914 al 1921, quasi sempre a Mosca, dove ha un incarico al Commissariato del Popolo per l'Educazione.

Kandinsky inizia nel 1922 l'attività di insegnante al Bauhaus di Weimar. Nel 1923 si svolge la sua prima personale a New York, alla Société Anonyme, della quale diviene vicepresidente. Con Paul Klee, Lyonel Feininger e Alexej Jawlensky forma il gruppo Blaue Vier nel 1924. Nel 1925 si trasferisce con il Bauhaus a Dessau e nel 1928 ottiene la cittadinanza tedesca. Quando, nel 1933, il governo nazista chiude definitivamente il Bauhaus, Kandinsky si stabilisce a Neuilly-sur-Seine, presso Parigi; otterrà nel 1939 la cittadinanza francese. Cinquantasette opere di Kandinsky sono sequestrate dai nazisti nel 1937 nel corso dell'epurazione contro l'Entartete Kunst (arte degenerata). Kandinsky muore a Neuilly il 13 dicembre 1944.

PAUL KLEE
1879–1940

Paul Klee nasce il 18 dicembre 1879 a Münchenbuchsee, in Svizzera, in una famiglia di musicisti. La passione per la musica che caratterizza l'infanzia è destinata a segnare profondamente la sua vita e la sua opera. Dal 1898 al 1901 Klee studia a Monaco, prima con Heinrich Knirr, poi all'Akademie con Franz von Stuck. Terminati gli studi, visita l'Italia: è questo il primo dei numerosi viaggi all'estero che stimolano la sua sensibilità artistica. Si stabilisce a Berna nel 1902. Una serie di schizzi satirici di Klee è esposta alla Secessione di Monaco nel 1906. Nello stesso anno Klee si sposa e si trasferisce a Monaco, dove ha occasione di vedere opere di arte moderna. Nel 1910 si tiene una mostra di Klee al Kunstmuseum Bern e nel 1911 alla Moderne Galerie di Heinrich Thannhauser a Monaco.

Nel 1911 Klee conosce Vasily Kandinsky, August Macke, Franz Marc, Alexej Jawlensky e altri esponenti dell'avanguardia e prende parte a importanti mostre, tra le quali la seconda Blaue Reiter nel 1912 e l'Erster Deutscher Herbstsalon nel 1913. Nel 1912 visita Parigi: ha modo di vedere le opere di Pablo Picasso e Georges Braque e conosce Robert Delaunay. Klee partecipa nel 1914 alla fondazione della Neue Münchner Secession. Di grande importanza è per Klee un viaggio nell'Africa settentrionale nel 1914; da allora il colore diventa elemento fondamentale nella sua arte.

Nel 1920 una grande retrospettiva di Klee si tiene alla Galerie Hans Goltz di Monaco. Nello stesso anno viene pubblicato il suo *Schöpferische Konfession* (Credo creativo) e l'artista entra a far parte del corpo docente del Bauhaus. Klee insegna al Bauhaus di Weimar dal 1921 al 1926 e a Dessau dal 1926 al 1931. Per tutto il periodo dell'insegnamento è in stretto contatto con gli altri docenti, quali Kandinsky e Lyonel Feininger. Nel 1924 viene fondato il Blaue Vier, composto da Klee, Kandinsky, Feininger e Jawlensky. Tra le principali mostre di Klee di questo periodo figurano quelle alla Société Anonyme di New York nel 1924, la prima dell'artista negli Stati Uniti; la prima grande mostra parigina l'anno seguente alla Galerie Vavin-Raspail; infine una mostra al Museum of Modern Art di New York nel 1930. Nel 1931 si trasferisce a Düsseldorf, dove insegna all'Akademie. Costretto dai nazisti a lasciare l'incarico all'Akademie nel 1933, Klee si stabilisce a Berna. Grandi mostre delle sue opere si svolgono a Berna e a Basilea nel 1935 e a Zurigo nel 1940. Klee muore il 29 giugno 1940 a Muralto-Locarno, in Svizzera.

FRANTIŠEK KUPKA
1871–1957

František Kupka nasce il 22 settembre 1871 a Opocno, nella Boemia orientale. Dal 1889 al 1892 studia all'Accademia di Praga e dipinge temi storici e patriottici. Nel 1892 Kupka si iscrive alla Akademie der Bildenden Künste di Vienna dove si concentra su soggetti allegorici e simbolici. Nel 1894 espone a Vienna, al Kunstverein. Inizia in questo periodo il suo interesse per la teosofia e la filosofia orientale. Verso la primavera del 1896 Kupka si stabilisce a Parigi, dove frequenta per un breve periodo l'Académie Julian e quindi le lezioni di J. P. Laurens all'Ecole des Beaux-Arts.

Kupka lavora come illustratore di libri e disegnatore di manifesti e, durante i suoi primi anni parigini, acquista una certa notorietà per le sue vignette satiriche pubblicate su riviste e giornali. Nel 1906 si trasferisce a Puteaux, nei dintorni di Parigi, e nello stesso anno espone per la prima volta al Salon d'Automne. Kupka resta colpito dal primo manifesto futurista, apparso nel 1909 su Le Figaro. Nel 1910–11 l'opera di Kupka volge sempre più verso l'astrattismo riflettendo le sue teorie sul movimento, il colore e il rapporto fra musica e pittura. Nel 1911 partecipa alle riunioni del gruppo Puteaux, e nel 1912 espone alla sala cubista del Salon des Indépendants, sebbene respinga la propria identificazione con qualsiasi movimento.

La Création dans les arts plastiques, un libro che Kupka termina nel 1913, sarà pubblicato a Praga nel 1923. Nel 1921 si tiene alla Galerie Povolozky la sua prima personale parigina. Nel 1931 partecipa alla fondazione di Abstraction-Création con Theo van Doesburg, Auguste Herbin, Georges Vantongerloo, Jean Hélion, Jean Arp e Albert Gleizes; nel 1936 le sue opere sono presenti alla mostra *Cubism and Abstract Art* al Museum of Modern Art di New York. Nello stesso anno a Kupka e ad Alphonse Mucha è dedicata una importante mostra al Musée du Jeu de Paume di Parigi. Una vasta retrospettiva dell'opera di Kupka è organizzata alla Galerie S.V.U. Mánes di Praga nel 1946, anno in cui l'artista partecipa al Salon des Réalités Nouvelles di Parigi, dove esporrà regolarmente fino alla sua morte. Nei primi anni '50 la sua fama si consolida e varie personali sono allestite a New York. Kupka muore a Puteaux il 24 giugno 1957.

FERNAND LÉGER
1881–1955

Jules Fernand Henri Léger nasce il 4 febbraio 1881 ad Argentan, in Normandia. Dal 1897 al 1899 è allievo di un architetto a Caen; nel 1900 si trasferisce a Parigi e si guadagna da vivere lavorando come disegnatore di architettura. Benché gli fosse negata l'ammissione all'Ecole des Beaux-Arts, ne frequenta ugualmente le lezioni. Studia inoltre all'Academie Julian. Di chiara influenza impressionista sono i primi lavori conosciuti di Léger, datati a partire dal 1905. La retrospettiva di Paul Cézanne al Salon d'Automne del 1907 e il contatto con il primo Cubismo di Pablo Picasso e Georges Braque sono momenti significativi nell'evoluzione dello stile personale di Léger. Nel 1910 espone con Braque e Picasso alla galleria di D.-H. Kahnweiler e qui nel 1912 tiene la sua prima personale. Tra il 1911 e il 1914 l'opera di Léger si evolve verso l'astrattismo, con un cromatismo limitato all'uso dei colori primari, del bianco e del nero.

Dal 1914 al 1917 Léger compie il servizio militare. Il periodo "meccanico", nel quale figure e oggetti sono caratterizzati da forme tubolari e geometriche, inizia nel 1917. All'inizio degli anni '20 collabora con lo scrittore Blaise Cendrars ad alcuni film e disegna scene e costumi per il *Ballet suédois* di Rolf de Maré; negli anni 1923–24 lavora al suo primo film senza trama, *Ballet mécanique*. Nel 1924 apre un atelier con Amédée Ozenfant e nel 1925, all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, presenta le sue prime pitture murali al Pavillon de l'Esprit Nouveau di Le Corbusier. Nel 1931 visita per la prima volta gli Stati Uniti; nel 1935 il Museum of Modern Art di New York e l'Art Institute di Chicago tengono mostre dei suoi lavori. Léger vive negli Stati Uniti dal 1940 al 1945, ma ritorna in Francia dopo la fine della guerra. Negli ultimi dieci anni di vita, i molti progetti di Léger spaziano dall'illustrazione di libri ai dipinti di figure monumentali e alle pitture murali, da vetrate, mosaici, sculture policrome di ceramica a disegni per scenografie e costumi teatrali. Nel 1955 vince il Gran Premio della Bienal de São Paulo. Léger muore il 17 agosto 1955 nella sua casa di Gif-sur-Yvette, Francia.

ROY LICHTENSTEIN
1923–1997

Roy Lichtenstein nasce a New York il 27 ottobre 1923. Nel 1939 frequenta i corsi di Reginald Marsh alla Art Students League di New York e l'anno seguente le lezioni di Hoyt Sherman alla School of Fine Arts dell'Ohio State University, a Columbus. Fra il 1943 e il 1946 si arruola nell'esercito degli Stati Uniti; terminato il servizio militare riprende gli studi e viene assunto come insegnante. Nel 1949 si diploma e ottiene il MFA. Nel 1951 la Carlebach Gallery di New York organizza la sua prima mostra personale di dipinti semiastratti sul vecchio West. Immediatamente dopo l'artista si trasferisce a Cleveland, dove continua a dipingere mentre lavora come disegnatore industriale.

Dal 1957 al 1960 insegna al New York State College of Education, a Oswego, e successivamente comincia a inserire nelle sue tele astratte personaggi ripresi dal mondo dei

fumetti. Dal 1960 al 1963 vive nel New Jersey, dove insegna presso il Douglass College, un dipartimento della Rutgers University nel New Brunswick. Incontra artisti del calibro di Jim Dine, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Lucas Samaras, Georg Segal e Robert Whitman. Nel 1961 inizia a dipingere quadri che hanno come soggetti personaggi tratti esclusivamente dai fumetti, in cui compaiono i famosi sfondi retinati e le scritte dei fumetti, oltre a immagini ritagliate dalle pubblicità. Dal 1964 sino agli anni '70 dipinge esclusivamente paesaggi stilizzati, famosi capolavori del passato in chiave rivisitata, elementi geometrici ripresi dall'art deco (le cosiddette *Modern Series*) e parodie dello stile espressionista astratto (le serie *Brushstroke*).

Agli inizi degli anni '70 sperimenta nuovi motivi formali nelle serie astratte *Mirrors* e *Entablatures*, e dal 1970 agli anni '80 indaga sul concetto di stile artistico. La serie *Interiors* degli anni '90 comprende immagini riprese dalla sua stessa produzione artistica, trattate alla stregua di elementi decorativi. Dal 1962 Lichtenstein è rappresentato esclusivamente dalla galleria newyorkese di Leo Castelli. Nel 1966 è presente alla Biennale di Venezia; nel 1967 e nel 1968 il Pasadena Art Museum e il Guggenheim di New York gli dedicano due mostre personali. Sempre il Guggenheim di New York nel 1994 inaugura una delle più grandi retrospettive dell'artista, che morirà tre anni dopo, il 30 settembre 1997.

EDOUARD MANET
1832–1883

Edouard Manet nasce il 23 gennaio 1832 a Parigi. Dal 1850 al 1856 studia con Thomas Couture, disegna all'Académie Suisse e ricopia i maestri antichi al Louvre. Dopo aver lasciato lo studio di Couture, Manet viaggia attraverso l'Europa, visitando il Belgio, l'Olanda, la Germania, l'Austria e l'Italia. Nel 1859, nonostante Delacroix sia intervenuto in suo favore, è rifiutato al Salon ufficiale di Parigi. Nel 1861 i quadri di Manet vengono accettati al Salon e accolti in modo favorevole dalla stampa. Nello stesso anno comincia a esporre alla Galerie Martinet di Parigi. All'inizio degli anni '60 comincia la sua amicizia con Charles Baudelaire e Degas. I tre quadri inviati al Salon nel 1863, fra cui *Le déjeuner sur l'herbe*, vengono relegati al Salon des Refusés, dove attirano l'attenzione del critico Théophile Thoré.

Olympia e *Il Cristo deriso*, presentati al Salon del 1865, sono accolti con grande ostilità. Nello stesso anno Manet si reca in Spagna dove conosce Théodore Duret. Nel 1866 diventa amico di Emile Zola, che lo aveva difeso con un combattivo articolo su "L'Evénement". Nel 1867 Zola pubblica su di lui uno scritto più lungo in occasione di una mostra delle sue opere in un padiglione indipendente all'Exhibition Universelle di Parigi. In quegli anni il pittore passa diverse estati a Boulogne. Nel 1868 due sue opere sono accettate al Salon, ma non vengono esposte in modo efficace.

Nel 1872 il mercante Paul Durand-Ruel comincia ad acquistare alcune sue opere. Lo stesso anno viene esposta al Salon *La battaglia di Kearsarge e Alabama* e Manet si reca per la seconda volta in Olanda. Nel 1873 conosce il poeta Stéphane Mallarmé, che scriverà articoli su di lui nel 1874 e nel 1876 e sarà suo amico per tutta la vita. Manet rifiuta di esporre con gli impressionisti nella loro prima mostra del 1874. La stessa estate lavora a Gennevilliers e ad Argentueuil con Monet, mentre l'anno seguente si reca a Venezia. Nel 1876 espone nel suo studio *Olympia* e due quadri rifiutati dal Salon di quell'anno. Dal 1879 al 1882 partecipa ogni anno al Salon. Nel 1880 viene allestita una sua personale a La Vie Moderne di Parigi, la nuova galleria di Georges Charpentier. L'anno seguente, già ammalato, è insignito della Légion d'Honneur. Muore a Parigi il 30 aprile 1883. L'anno seguente viene allestita una grande retrospettiva in suo onore all'Ecole des Beaux-Arts.

FRANZ MARC
1880–1916

Franz Marc nasce l'8 luglio 1880 a Monaco. Figlio di un paesaggista, decide di diventare anch'egli artista dopo che un anno di servizio militare fa naufragare i suoi piani di studiare filologia. Dal 1900 al 1902 studia all'Akademie di Monaco con Gabriel von Hackl e Wilhelm von Diez. L'anno seguente, durante un viaggio in Francia, conosce a Parigi le stampe giapponesi e il lavoro degli impressionisti.

Marc è affetto da profonde depressioni dal 1904 al 1907, anno della morte del padre. Nel 1907 torna a Parigi dove conosce e apprezza i lavori di Van Gogh, Gauguin, i cubisti e gli impressionisti. Più tardi è molto colpito dalla mostra di Matisse del 1910 a Monaco. In questo periodo riesce ad avere un reddito fisso impartendo lezioni di anatomia animale agli artisti.

Nel 1910 si apre alla Kunsthandlung Brackl di Monaco la sua prima personale e Marc incontra August Macke e il collezionista Bernard Koehler. Difende pubblicamente la Neue Künstlervereinigung München (NKVN) e all'inizio del 1911, quando incontra Vasily Kandinsky, viene formalmente ammesso al gruppo. Quando i dissensi interni portano allo scioglimento della NKVN, con Kandinsky fonda il Blaue Reiter (Cavaliere azzurro); la prima mostra del nuovo gruppo si tiene nel dicembre 1911 alla Moderne Galerie (Thannhauser) di Monaco. Due mesi dopo Marc invita anche i membri del gruppo berlinese della Brücke alla seconda mostra del Blaue Reiter presso la galleria Hans Goltz di Monaco. L'*Almanach der Blaue Reiter*, con articoli di Marc, è pubblicato nel maggio del 1912.

Allo scoppio della prima guerra mondiale, nell'agosto del 1914, Marc immediatamente si arruola volontario. Poco tempo dopo viene profondamente scosso dalla morte di Macke in un combattimento. Durante la guerra disegna gli schizzi dell'*Album dal campo di battaglia*. Muore a Verdun il 4 marzo 1916.

HENRI MATISSE
1869–1954

Henri-Emile-Benoît Matisse nasce il 31 dicembre 1869 a Cateau-Cambrésis, in Francia. Trascorre l'infanzia e la giovinezza a Bohain-en-Vermandois e dal 1887 al 1889 studia legge a Parigi. Nel 1891 ha già abbandonato gli studi legali e cominciato a dipingere. A Parigi Matisse studia arte per un breve periodo all'Académie Julian e in seguito all'Ecole des Beaux-Arts con Gustave Moreau.

Nel 1901 espone a Parigi al Salon des Indépendants e conosce gli altri futuri capiscuola del movimento dei Fauves: Maurice de Vlaminck e André Derain. La sua prima personale si tiene presso la Galerie Vollard nel 1904. In questo periodo sia Leo e Gertrude Stein che Etta e Claribel Cone cominciano a collezionare opere sue. Come molti altri artisti d'avanguardia attivi a Parigi, Matisse si mostra ricettivo verso un vasto raggio d'influenze: egli è uno dei primi pittori a interessarsi all'arte primitiva. Abbandona la tavola cromatica degli impressionisti, creando un proprio stile caratterizzato da colori piatti e brillanti e da linee fluide. I suoi soggetti sono principalmente donne, interni e nature morte. Nel 1913 alcuni suoi lavori sono inclusi nell'Armory Show di New York. Entro il 1923 due collezionisti russi, Sergei Shchukin e Ivan Morozov, hanno già comprato quasi una cinquantina di suoi dipinti.

Dall'inizio degli anni '20 fino al 1939 Matisse divide il suo tempo essenzialmente tra Parigi e il Midi. In questo periodo relizza dipinti, sculture, litografie e acqueforti, nonché i murali per la Barnes Foundation, Pennsylvania, cartoni per arazzi, gli scenari e i costumi per il balletto *Rouge et noir* di Leonide Massine. Durante la convalescenza da due gravi operazioni nel 1941 e 1942, Matisse si concentra su una tecnica che aveva precedentemente inventato, i *papiers découpés* (carte ritagliate). Il libro *Jazz*, scritto e illustrato da Matisse con *papiers découpés*, viene pubblicato nel 1947. Nel 1948 comincia a lavorare al progetto per la decorazione e alla decorazione stessa della Chapelle du Rosaire di Vence, completata e consacrata nel 1951. Matisse continua a produrre le sue grandi "carte ritagliate", l'ultima delle quali è il disegno per il rosone della Union Church di Pocantico Hills, New York. Muore a Nizza il 3 novembre 1954.

MARIO MERZ
1925–2003

Mario Merz nasce il 1 gennaio 1925 a Milano. Vive a Torino dove frequenta per due anni la facoltà di medicina presso l'Università degli Studi della città. Durante la seconda guerra mondiale milita nel gruppo antifascista Giustizia e Libertà e viene arrestato nel 1945; in carcere disegna in continuazione su qualsiasi materiale riesca a trovare. Nel 1950, inizia a dipingere con i colori a olio su tela. Tiene la sua prima personale alla Galleria La Bussola di Torino nel 1954, in cui espone anche dipinti le cui visioni organiche Merz considera rappresentative dei sistemi ecologici. Dal 1966, inizia a perforare la superficie delle tele e alcuni oggetti, come bottiglie, ombrelli e impermeabili, con tubi al neon, manipolando i materiali per simboleggiare un'infusione di energia.

Nel 1967, crea un sodalizio con altri artisti, tra cui Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto e Gilberto Zorio; insieme danno vita a un movimento artistico riconosciuto dal critico Germano Celant, che definisce Arte povera, caratterizzato da un'estetica non elitaria nella quale entrano gli umili materiali della vita quotidiana e il mondo organico come segno di protesta contro la natura disumanizzante dell'industrializzazione e del capitalismo consumista.

Nel 1968, Merz adotta l'igloo, destinato a diventare un motivo tipico della sua produzione, composto da una struttura di metallo coperta da frammenti di creta, cera, fango, vetro, tela da imballaggio e fascine, a cui spesso si aggiungono scritte politiche o letterarie formate da tubi al neon. Partecipa a importanti mostre internazionali di arte concettuale, Process art e Minimal art, come *Arte povera + azioni povere* agli Arsenali dell'Antica Repubblica, ad Amalfi, e *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle di Berna, nel 1968; quest'ultima viene allestita anche a Krefeld, in Germania, e a Londra. Nel 1970, Merz inizia a utilizzare la formula della progressione numerica di Fibonacci nei suoi lavori, traducendone visivamente il concetto attraverso l'uso dei numeri e della figura della spirale. All'epoca della sua prima personale negli Stati Uniti, al Walker Art Center di Minneapolis, nel 1972, ha aggiunto alla sua iconografia anche pile di giornali, animali arcaici e motociclette a cui segue il tavolo, luogo-simbolo del bisogno umano di realizzazione e aggregazione. Merz spesso risponde al particolare ambiente delle sue esposizioni inserendo materiali originari della zona e adattando le dimensioni dell'opera al sito. La sua prima personale in un museo europeo si svolge alla Kunsthalle di Basilea nel 1975, e una più ampia retrospettiva viene organizzata dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York, nel 1989. Merz era sposato con l'artista Marisa Merz. Muore nella sua casa milanese il 9 novembre 2003.

JOAN MIRÓ
1893–1983

Joan Miró Ferra nasce a Barcellona il 20 aprile 1893. All'età di quattordici anni frequenta una scuola commerciale, ma contemporaneamente si iscrive a La Lonja, l'accademia di belle arti di Barcellona. Tre anni dopo lo ritroviamo contabile a Barcellona, ma colpito da un esaurimento nervoso abbandona il commercio e riprende gli studi d'arte, frequentando dal 1912 al 1915 l'Escola d'Art di Francesc Galí. Miró è incoraggiato dal mercante d'arte José Dalmau che gli allestisce nel 1918 la prima personale alla sua galleria a Barcellona. Nel 1917 incontra Francis Picabia.

Nel 1919 Miró si reca per la prima volta a Parigi dove incontra Pablo Picasso. Dal 1920 divide il suo tempo tra Parigi e Montroig. A Parigi frequenta i poeti Pierre Reverdy, Tristan Tzara e Max Jacob e partecipa alle attività dada. Nel 1921 Dalmau organizza la prima personale di Miró a Parigi alla Galerie La Licorne. L'artista è presente al Salon d'Automne del 1923. Nel 1924 aderisce al gruppo surrealista. Un importante avvenimento surrealista è la sua personale alla Galerie Pierre nel 1925 dove, nello stesso anno, Miró partecipa anche alla prima mostra dei surrealisti. Nel 1928 visita i Paesi Bassi e inizia una serie di dipinti ispirati ai maestri olandesi. Lo stesso anno realizza i primi *papiers collés* e collage. Nel 1929 fa le sue prime esperienze nel campo della litografia; le sue prime stampe risalgono al 1933. All'inizio degli anni '30 l'artista esegue composizioni scultorali surrealiste con inserzioni di pietre dipinte e oggetti vari. Nel 1936 lascia la Spagna a causa della guerra civile; vi ritornerà nel 1941.

Nel 1941 il Museum of Modern Art di New York allestisce un'importante retrospettiva del suo lavoro. Nello stesso anno l'artista inizia a lavorare la ceramica con Josep Lloréns y Artigas e a occuparsi di stampe: dal 1954 al 1958 si dedica quasi esclusivamente a queste due attività. Nel 1958 riceve il Guggenheim International Award per le decorazioni murali del palazzo dell'UNESCO a Parigi; l'anno successivo riprende a dipingere, iniziando una serie di tele nel formato delle pitture murali. Negli anni '60 si dedica intensamente alla scultura. Nel 1974 il Grand Palais a Parigi allestisce un'importante retrospettiva di Miró; nel 1978 il Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, espone oltre cinquecento opere in occasione di una vasta retrospettiva dei suoi disegni. Muore il 25 dicembre 1983 a Palma di Maiorca.

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY
1895–1946

László Moholy-Nagy nasce il 20 luglio 1895 a Bacsbarsod, in Ungheria. Nel 1913 inizia studi di legge all'Università di Budapest, ma l'anno seguente li interrompe per arruolarsi nell'esercito austro-ungarico. Nel 1917, in convalescenza per una ferita, fonda a Szeged con Ludwig Kassak e altri il gruppo artistico MA (Oggi) e una rivista letteraria, "Jelenkor" (Il presente). Nel 1919, dopo la laurea in legge, si trasferisce a Vienna, dove collabora al periodico del MA, "Horizont". Nel 1920 parte per Berlino e inizia a realizzare "fotogrammi" e collage dada.

Nei primi anni '20 collabora a diversi importanti periodici d'arte e, insieme a Kassak, cura *Das Buch neuer Künstler*, un volume di poesia e saggi sull'arte. Nel 1921 conosce in Germania El Lissitsky e visita per la prima volta Parigi. Nel 1922 Herwarth Walden gli organizza a Berlino la prima personale alla galleria Der Sturm. In questo periodo svolge un ruolo importante per lo sviluppo del Costruttivismo. Chiamato a insegnare al Bauhaus di Weimar, nel 1923 inizia a occuparsi di scenografia e grafica e, insieme a Walter Gropius, disegna e cura la serie dei Bauhausbücher pubblicati dalla scuola. Al 1926 risalgono i suoi primi esperimenti con materiali non convenzionali come l'alluminio e la bachelite. Nel 1925 si trasferisce con il Bauhaus a Dessau, dove continua a insegnare fino al 1928, quando torna a Berlino per dedicarsi alla scenografia e al cinema.

Nel 1930 partecipa all'Internationale Werkbund Ausstellung di Parigi e nel 1934 si trasferisce ad Amsterdam, dove lo Stedelijk Museum gli organizza una grande retrospettiva. L'anno seguente, fuggendo la sempre più incalzante minaccia nazista, si trasferisce a Londra, dove lavora come designer per varie aziende e frequenta Gabo, Hepworth e Moore. Nel 1937 viene nominato direttore del New Bauhaus di Chicago, che tuttavia, a causa di difficoltà economiche, è costretto meno di un anno dopo a chiudere. Fonda allora a Chicago una propria School of Design e nel 1940 tiene i primi corsi estivi nell'Illinois rurale. Nel 1941 aderisce al gruppo degli American Abstract Artists e nel 1944 diviene cittadino americano. Il suo *Vision in Motion* viene pubblicato nel 1947, un anno dopo la morte avvenuta a Chicago il 24 novembre 1946.

PIET MONDRIAN
1872–1944

Piet Mondrian (Pieter Cornelis Mondriaan, Jr.) nasce il 7 marzo 1872 ad Amersfoort, in Olanda. Dal 1892 al 1897 studia alla Rijksakademie van Beeldende Kunsten di Amsterdam. Fino al 1908, anno in cui si reca per la prima volta a Domburg in Zelanda, l'opera di Mondrian è di stile naturalista e risente delle successive influenze della pittura accademica di paesaggio e natura morta, dell'Impressionismo olandese e del Simbolismo. Nel 1909 le sue opere sono presentate allo Stedelijk Museum di Amsterdam; nello stesso anno entra a far parte della Società Teosofica. Tra il 1909–10

sperimenta la tecnica puntinista e verso il 1911 adotta il linguaggio cubista. Dopo aver visto le opere cubiste di Pablo Picasso e Georges Braque esposte nel 1911 alla prima mostra del Moderne Kunstkring di Amsterdam, decide di trasferirsi a Parigi. A Parigi, dal 1912 al 1914, dà forma a un personale stile astratto.

All'inizio della prima guerra mondiale Mondrian è in viaggio in Olanda; non potendo ritornare a Parigi, trascorre gli anni della guerra in Olanda. In questo periodo limita ulteriormente i colori e le forme geometriche ed evolve il suo stile astratto neoplastico. Nel 1917 partecipa con Theo van Doesburg e Georges Vantongerloo alla fondazione del gruppo De Stijl, che estende i principi di astrazione e semplificazione dalla pittura e dalla scultura all'architettura, la grafica e il design industriale. Gli scritti di Mondrian sull'arte astratta sono pubblicati sulla rivista "De Stijl". Nel luglio 1919 Mondrian ritorna a Parigi; qui nel 1923 espone con il gruppo De Stijl, dal quale si ritira, dopo la reintroduzione da parte di van Doesburg dell'elemento diagonale nei suoi lavori intorno al 1925. Nel 1930 Mondrian espone con il Cercle et Carré e nel 1931 aderisce ad Abstraction-Création.

La crescente minaccia della seconda guerra mondiale costringe Mondrian a trasferirsi a Londra, nel 1938, e poi a New York, nell'ottobre 1940. A New York aderisce al gruppo degli American Abstract Artists e continua a pubblicare scritti sul Neoplasticismo. Lo stile degli ultimi anni si evolve in modo significativo a contatto con la città. Nel 1942 si tiene a New York, alla Valentine Dudensing Gallery, la sua prima personale. Mondrian muore a New York il 1 febbraio 1944.

CLAUDE MONET
1840–1926

Claude Monet nasce a Parigi il 14 novembre 1840 e trascorre l'adolescenza a Le Havre, sulla costa della Normandia, dove il padre aveva avviato una fiorente attività come commerciante. Nel 1860 Monet conosce il paesaggista Eugène Boudin, che lo introduce alla tecnica della pittura *en plein air*, cominciando così a realizzare numerosi quadri naturalistici. Nel 1862 si trasferisce a Parigi per frequentare l'atelier di Charles Gleyre, dove incontra anche Frédéric Bazille e Alfred Sisley. Nonostante ottenga un certo successo, le ristrettezze finanziarie lo costringono a tornare dalla famiglia a Le Havre, lasciando a Parigi la compagna, Camille-Léonie Doncieux, incinta del figlio Jean. La coppia si sposa nel 1870 e subito dopo, a causa del conflitto franco-prussiano, si trasferisce a Londra. Rientrati in Francia alla fine del 1871, si stabiliscono ad Argenteuil. Nel 1874, dopo avere fondato con altri artisti la Société Anonyme des Artistes, Monet espone alla prima mostra del gruppo il dipinto *Impression. Soleil levant* (1872, Musée Marmottan, Parigi). L'opera suscita una grande ammirazione e dà il nome al neonato movimento.

Nel 1878, gravato da problemi economici e dalla malattia della moglie, Monet si trasferisce con la propria famiglia e quella del suo ex mecenate Ernest Hoschedé, a Vétheuil, dove creano uno strano menage familiare. Dopo la morte di Camille, Monet e Alice Hoschedé continueranno a vivere insieme, sposandosi nel 1892 alla morte di Ernest.

Nel 1889 la Galerie Georges Petit allestisce la più grande retrospettiva dedicata all'artista. Due anni dopo Durand-Ruel espone la prima serie dei *Covoni*, che viene accolta con grande favore dalla critica. Monet continuerà questa sua sperimentazione pittorica nelle successive serie dedicate ai pioppi e alla cattedrale di Rouen.

Intorno al 1890, acquisita una certa sicurezza economica, potrà permettersi di acquistare una casa a Giverny e più tardi l'appezzamento di terra adiacente, dove creerà un giardino di ninfee e costruirà un ponte in stile giapponese, che diventerà il soggetto di una delle sue serie più famose. Nel 1911 muore Alice e nel 1914 il figlio maggiore. L'anno dopo, Monet inizia a lavorare alle cosiddette *Grandes-Décorationes*, monumentali dipinti che hanno per soggetto le ninfee e che lo impegneranno fino alla morte. Ancora in vita, l'artista decide di donare allo Stato la maggior parte di questi dipinti in modo che trovino la giusta collocazione nelle gallerie appositamente edificate all'Orangerie a Parigi. L'esposizione dei dipinti viene inaugurata nel maggio del 1927, cinque mesi dopo la morte di Monet, avvenuta all'età di 85 anni.

ROBERT MOTHERWELL
1915–1991

Robert Motherwell nasce ad Aberdeen, Washington, il 4 gennaio 1915. A undici anni vince una borsa di studio dell'Otis Art Institute di Los Angeles, e nel 1932 studia pittura per un breve periodo alla California School of Fine Arts di San Francisco. Nel 1937 conclude gli studi (BA) alla Stanford University e nello stesso anno si iscrive a un corso di specializzazione alla facoltà di filosofia dell'Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Nel 1938 compie un viaggio di studio in Europa della durata di un anno. Nel 1939 tiene la prima personale alla Raymond Duncan Gallery di Parigi.

Nel settembre 1940 si stabilisce a New York, e frequenta la Columbia University dove studia storia dell'arte con Meyer Schapiro, che lo sprona a dedicarsi alla pittura. Dal giugno al dicembre 1941 viaggia in Messico con Matta. Tornato a New York, la sua cerchia comprende William Baziotes, Jackson Pollock, Willem de Kooning e Hans Hofmann. Nel 1942 partecipa alla mostra *First Papers of Surrealism* alla Whitelaw

Reid Mansion di New York. Cura la pubblicazione della serie di libri *The Documents of Modern Art*, iniziata nel 1944, e da allora contribuisce spesso alla letteratura di arte moderna.

Nel 1944 tiene una personale alla galleria Art of This Century. Nel 1946 si lega a Mark Rothko, Barnett Newman e Herbert Ferber, e passa la sua prima estate a East Hampton, Long Island. Lo stesso anno espone in personali all'Arts Club of Chicago e al San Francisco Museum of Art, e partecipa alla rassegna *Fourteen Americans* organizzata dal Museum of Modern Art di New York. In seguito insegna e tiene diverse conferenze negli Stati Uniti, ed espone molto, sia negli Stati Uniti sia all'estero. Dal 1956 passa l'estate a Provincetown, Massachusetts. Nel 1976–77 ha luogo una sua mostra alla Städtische Kunsthalle di Düsseldorf, al Museum des 20. Jahrhunderts di Vienna e al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Nel 1978 la Royal Academy di Londra e la National Gallery of Art di Washington, D.C., organizzano importanti personali. L'Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, organizza una retrospettiva itinerante negli Stati Uniti dal 1983 al 1985. Muore il 16 luglio 1991 a Cape Cod, Massachusetts.

FRANCIS PICABIA
1879–1953

François Marie Martinez Picabia nasce a Parigi intorno al 22 gennaio 1879 da padre spagnolo e madre francese. Frequenta l'Ecole des Arts Décoratifs a Parigi dal 1895 al 1897, quindi studia con Albert Charles Wallet, Ferdinand Humbert e Fernand Cormon. Nell'inverno del 1902–03 inizia a dipingere alla maniera impressionista, esponendo per la prima volta le sue opere in questo stile al Salon d'Automne e al Salon des Indépendants del 1903. Nel 1905 si tiene la sua prima personale, alla Galerie Hausmann. Dal 1908 le sue opere presentano elementi di Fauvismo, Neoimpressionismo, Cubismo e altre forme di astrattismo, mentre dal 1912 l'artista elabora una sintesi personale di Cubismo e Fauvismo. Da questo periodo fino ai primi anni '20 Picabia lavora in maniera astratta.

Stringe amicizia con Marcel Duchamp e Guillaume Apollinaire e nel 1911–12 frequenta il gruppo Puteaux. Espone all'Armory Show del 1913, e in quell'occasione visita New York frequentando i circoli d'avanguardia. Nello stesso anno Alfred Stieglitz gli organizza una personale alla sua galleria "291". Nel 1915, anno che segna l'inizio del periodo macchinistico o meccanomorfico di Picabia, l'artista, con Duchamp e altri, promuove e partecipa a manifestazioni dada a New York. Nel 1916–17 vive a Barcellona; nel 1917 pubblica il primo volume di poesie e i primi numeri della rivista "391", elaborata sul modello del periodico "291" di Stieglitz. Negli anni successivi l'artista partecipa al movimento dada a Zurigo e a Parigi, suscitando scandali al Salon d'Automne, ma già nel 1921 accusa il Dadaismo di non essere più "nuovo". L'anno seguente si trasferisce nei dintorni di Parigi, a Tremblay-sur-Mauldre, e ritorna all'arte figurativa. Nel 1924 attacca André Breton e i surrealisti sulla rivista "391".

Nel 1925 si trasferisce nuovamente, questa volta a Mougins. Negli anni '30 diventa amico intimo di Gertrude Stein. Ritorna a Parigi alla fine della seconda guerra mondiale. Riprende a dipingere in maniera astratta e a scrivere poesie; nel marzo del 1949 la Galerie René Drouin a Parigi allestisce una retrospettiva della sua opera. Muore a Parigi il 30 novembre 1953.

PABLO PICASSO
1881–1973

Pablo Ruiz Picasso nasce il 25 ottobre 1881 a Málaga, in Andalusia. Figlio di un pittore accademico, José Ruiz Blanco, incomincia a disegnare in giovane età. Nel 1895 la famiglia si trasferisce a Barcellona, dove Picasso frequenta La Lonja, l'accademia di belle arti. Il suo soggiorno a Horta de Ebro negli anni 1898 e 1899 e la sua adesione al gruppo del caffé Els Quatre Gats intorno al 1899, sono momenti fondamentali agli inizi della sua evoluzione artistica. Nel 1900 ha luogo a Barcellona la prima mostra di opere di Picasso; nell'autunno dello stesso anno l'artista si reca a Parigi: è questo il primo dei numerosi soggiorni nella capitale francese nei primi anni del secolo. Picasso vi si trasferisce definitivamente nell'aprile del 1904, stringendo ben presto rapporti di amicizia con Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Gertrude e Leo Stein e i mercanti d'arte Ambroise Vollard e Berthe Weill.

Lo stile di Picasso si evolve dal "periodo blu" (1901–04) al "periodo rosa" (1905), all'opera cardine *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, e alla successiva elaborazione del Cubismo, tra il 1909 e il 1911. Dal 1916 inizia la collaborazione dell'artista ad allestimenti di balletti e opere teatrali. Subito dopo la sua opera è caratterizzata dal neoclassicismo e da un rinnovato interesse per il disegno e la rappresentazione figurativa. Negli anni '20 l'artista e la moglie Olga (sposata nel 1918) vivono a Parigi, viaggiando spesso e trascorrendo le estati al mare. Tra il 1925 e il 1930 Picasso è in contatto con i surrealisti e dall'autunno del 1931 è principalmente interessato alla scultura. Con le grandi mostre alle Galeries Georges Petit a Parigi e alla Kunsthaus Zürich nel 1932 e con la pubblicazione nello stesso anno del primo volume del catalogo della sua opera a cura di Christian Zervos, la fama di Picasso cresce.

Dal 1936 la guerra civile spagnola produce su Picasso una profonda emozione, che culmina sul piano artistico nel dipinto *Guernica* del 1937. Nel 1944 aderisce al partito comunista. Tra le numerosissime mostre che si tengono prima della morte dell'artista, maggiormente significative sono quelle al Museum of Modern Art di New York nel 1939 e al Musée

des Arts Decoratifs di Parigi nel 1955. Nel 1961 l'artista sposa Jacqueline Roque e con lei si trasferisce a Mougins. Qui Picasso continua la sua prolifica attività artistica, con dipinti, disegni, stampe, ceramiche e sculture, fino alla morte che avviene l'8 aprile 1973.

JACKSON POLLOCK
1912–1956

Paul Jackson Pollock nasce a Cody, Wyoming, il 28 gennaio 1912. Passa la gioventù in Arizona e in California, e nel 1928 incomincia a studiare pittura alla Manual Arts High School di Los Angeles. Nell'autunno del 1930 si reca a New York e studia all'Art Students League avendo per insegnante Thomas Hart Benton, che lo incoraggerà nei dieci anni seguenti. Nei primi anni '30 Pollock conosce e apprezza le pitture murali di José Clemente Orozco e Diego Rivera; per tutto il decennio viaggia molto negli Stati Uniti, ma per la maggior parte del tempo vive a New York, dove si stabilisce definitivamente nel 1935 e dove lavora per il WPA Federal Art Project dal 1935 al 1942; sempre a New York opera nella bottega di David Alfaro Siqueiros nel 1936.

Nel 1943 tiene la prima personale alla galleria-museo di Peggy Guggenheim a New York, Art of This Century; Peggy Guggenheim gli offre un contratto che dura fino al 1947 e che gli permette di dedicarsi esclusivamente alla pittura. Nelle opere anteriori al 1947 si avverte l'influenza di Pablo Picasso e del Surrealismo; nei primi anni '40 partecipa a diverse mostre di arte surrealista e astratta, tra cui *Natural, Insane, Surrealist Art*, alla galleria Art of This Century nel 1943, e *Abstract and Surrealist Art in America*, allestita da Sidney Janis alla Mortimer Brandt Gallery di New York nel 1944.

Nell'autunno del 1945 sposa Lee Krasner e si stabilisce a The Springs, East Hampton. Nel 1952 ha luogo la prima personale a Parigi, allo Studio Paul Facchetti, e la prima retrospettiva al Bennington College nel Vermont, organizzata da Clement Greenberg. Partecipa a diverse collettive, tra cui quelle annuali al Whitney Museum of American Art di New York a partire dal 1946, e alla Biennale di Venezia nel 1950. I suoi lavori sono conosciuti ed esposti in tutto il mondo, ma non viaggia mai fuori dagli Stati Uniti. Muore in un incidente automobilistico a The Springs l'11 agosto 1956

ROBERT RAUSCHENBERG
n. 1925

Robert Rauschenberg, il cui vero nome è Milton Rauschenberg, è nato il 22 ottobre 1925 a Port Arthur, Texas. Richiamato in Marina, interrompe gli studi alla University of Texas, ad Austin. Nel 1947 si iscrive al Kansas City Art Institute, quindi si trasferisce a Parigi per frequentare l'Académie Julian.

Nell'autunno del 1948 ritorna negli Stati Uniti e segue, sporadicamente fino al 1952, le lezioni di Josef Albers al Black Mountain College, nei pressi di Asheville, North Carolina. Nel frattempo, dal 1949 al 1951, frequenta anche alcuni corsi all'Art Students League di New York, dove avrà luogo la sua prima personale alla Betty Parsons Gallery. Dall'autunno del 1952 alla primavera del 1953 Rauschenberg compie viaggi in Europa e in Nord Africa in compagnia di Cy Twombly.

Ritornato a New York, Rauschenberg termina la serie dei *Black Paintings*. Alla fine del 1953 inizia quella dei *Red Paintings*, che si evolverà nel 1954 nei *Combines*, termine coniato dallo stesso artista per designare una serie di opere in cui si integrano pittura e scultura. Alla fine del 1953 incontra Jasper Johns, suo vicino di studio.

Rauschenberg inizia la serie dei dipinti serigrafici nel 1962. L'anno seguente il Jewish Museum di New York gli dedica la sua prima retrospettiva. Nel 1966 è tra i fondatori di Experiments in Art and Technology (EAT), il cui obiettivo è promuovere la collaborazione tra artisti e ingegneri.

Nel 1970 Rauschenberg si stabilisce definitivamente a Captiva, in Florida, dove vive tuttora. Nel periodo tra il 1976 e il 1978 viene organizzata dalla National Collection of Fine Arts, Washington, D.C. una sua retrospettiva itinerante in tutti gli Stati Uniti. Tra il 1985 e il 1991 la collaborazione di Rauschenberg con artigiani e laboratori internazionali sfocia nel progetto Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI). Nel 1997–98 il Guggenheim Museum di New York organizza la più completa retrospettiva di opere dell'artista dagli esordi a oggi, che nei due anni successivi toccherà numerose sedi.

PIERRE AUGUSTE RENOIR
1841–1919

Nato a Limoges il 25 febbraio 1841, Pierre Auguste Renoir cresce a Parigi. Dopo aver dipinto per anni quadri commerciali e avere realizzato copie di quadri del Louvre, entra nel 1862 all'Ecole des Beaux-Arts, dove studia per un anno con Emile Signor e Charles Gleyre. Nello studio privato di Gleyre conosce Monet, Frédéric Bazille e Alfred Sisley, che lo introducono alla pittura *en plein air*.

Il primo quadro che Renoir presenta al Salon nel 1864 è accettato; in questo periodo l'artista si dedica a ritratti su commissione. L'anno successivo, recatosi per la prima di una lunga serie di estati a Marlotte, vicino alla foresta di Fontainebleau, vi conosce Gustave Courbet. Fino agli anni '70 la sua opera è accettata in modo intermittente ai Salon. Nel 1869 conosce Edmond Duranty, Paul Alexis, Emile Zola,

Cézanne e il fotografo Nadar (Félix Tournachon) e dipinge spesso con Monet. Nel 1871, dopo aver combattuto nella guerra franco-prussiana, ritorna a Parigi. Nel 1872 incontra il mercante Paul Durand-Ruel e fa visita con Monet a Gustave Caillebotte. Nel 1873 partecipa al Salon des Refusés e nel 1874 alla prima mostra del gruppo che sarà poi conosciuto come gli impressionisti. È presente alla seconda, alla terza e alla settima mostra degli impressionisti del 1876, 1877 e 1882, ma rifiuta di esporre alle altre quattro. Nel 1875 difficoltà economiche costringono Renoir e altri impressionisti a realizzare un'asta delle proprie opere all'Hôtel Drouot.

Negli anni '70 Renoir stringe amicizia con Paul Guillaumin, Jules Champfleury, Cézanne e il commerciante di colori Père Tanguy. Dal 1878 al 1883 espone ogni anno al Salon. Nel 1881–82 si reca in Italia e in Algeria e nel 1882 ritorna in Algeria. Nel 1883 Durand-Ruel gli organizza una personale e Renoir si reca nelle isole di Jersey e Guernsey e all'Estaque a trovare Cézanne. Nel 1885, 1886, 1889 Renoir partecipa alle mostre del gruppo Les XX di Bruxelles. Nel 1887 inizia la sua duratura amicizia con Stéphane Mallarmé. Lo stesso anno presenta le *Bagnanti* all'Exposition Internationale di Parigi. Nel 1890 partecipa per l'ultima volta al Salon e gli viene conferita la medaglia della Légion d'Honneur. Nonostante i problemi di salute, Renoir continua a lavorare fino alla morte, sopravvenuta a Cagnes il 3 dicembre 1919.

MARK ROTHKO
1903–1970

Marcus Rothkowitz nasce a Dvinsk, in Russia, il 25 settembre 1903. Nel 1913 lascia la Russia e si stabilisce con la famiglia a Portland, nell'Oregon. Con una borsa di studio, frequenta la Yale University a New Haven dal 1921 al 1923, anno in cui abbandona l'università e si trasferisce a New York; nel 1925 studia con Max Weber all'Art Students League. Nel 1928 per la prima volta espone in una collettiva alle Opportunity Galleries di New York. Nei primi anni '30 allaccia una profonda amicizia con Milton Avery e Adolph Gottlieb; nel 1933 tiene la prima personale al Portland Art Museum.

Del 1933 è anche la prima personale a New York, alla Contemporary Arts Gallery. Nel 1935 partecipa alla fondazione del gruppo The Ten, composto da artisti di tendenza astrattista ed espressionista. Dal 1936 al 1937 realizza dipinti su cavalletto per il WPA Federal Art Project. Nel 1936 conosce Barnett Newman. All'inizio degli anni '40 lavora strettamente con Gottlieb, sviluppando uno stile pittorico dal contenuto mitologico, semplici figure senza rilievo, e linguaggio figurativo derivato dall'arte primitiva. Intorno al 1945 acquisisce tecniche e immagini del Surrealismo. Peggy Guggenheim gli allestisce una personale all'Art of This Century di New York nel 1945.

Nel 1947 e nel 1949 insegna alla California School of Fine Arts di San Francisco, dove insegna anche Clyfford Still. Insieme con William Baziotes, David Hare e Robert Motherwell, Rothko fonda nel 1948 The Subjects of the Artist, la scuola attiva per un breve periodo a New York. Alla fine degli anni '40 e all'inizio degli anni '50 sviluppa lo stile della maturità, in cui luminosi rettangoli frontali sembrano librarsi sulla superficie della tela. Nel 1958 intraprende la prima commissione, enormi dipinti per il ristorante The Four Seasons di New York; nel 1961 il Museum of Modern Art di New York allestisce un'importante personale; nel 1962 Rothko termina delle pitture murali per la Harvard University, e nel 1964 accetta l'incarico per una pittura murale da realizzare per la cappella di un'organizzazione religiosa a Houston. Il 25 febbraio 1970 si uccide nel suo studio di New York. L'anno successivo a Houston viene inaugurata la Rothko Chapel.

HENRI ROUSSEAU
1844–1910

Henri Rousseau nasce il 21 maggio 1844 a Laval in Francia, dove frequenta il liceo fino al 1860. Lavora nello studio di un avvocato, dove, nel 1863, viene accusato di furto e per evitare lo scandalo si arruola nell'esercito. Non parteciperà mai a un combattimento né lascerà mai il suolo francese, ma le avventure di alcuni soldati reduci dalla campagna francese in Messico, lo spingono a inventarsi immaginari viaggi all'estero. Alla morte del padre, nel 1868, abbandona l'esercito ed entra come impiegato di seconda classe al dazio di Parigi, incarico cui deve il soprannome "Le Douanier" (doganiere), benché non abbia mai ottenuto una promozione. Nel 1884 Rousseau ottiene l'autorizzazione a far copie dei quadri del Louvre. Nel 1885 partecipa con due dipinti al Salon des Champs-Elysées e dal 1886 fino alla morte sarà sempre presente alle mostre del Salon des Indépendants.

Nel 1893 lascia definitivamente il lavoro di doganiere per dedicarsi a tempo pieno alla pittura. In quello stesso anno incontra Alfred Jarry che lo incoraggia e lo introduce nei circoli letterari. Nel 1899 si cimenta in un melodramma in cinque atti intitolato *La Vengeance d'une orpheline russe*. Nel 1904 viene pubblicato un valzer, *Clémence*, dedicato anni prima alla moglie. Nel 1906 conosce Robert Delaunay e, a partire dal 1908, organizza a casa sua incontri musicali. Alla fine dello stesso anno, Picasso organizza un banchetto in suo onore, cui parteciperanno, tra gli altri, Guillaume Apollinaire, Max Jacob e Marie Laurencin.

Nel 1909, i mercanti d'arte Ambroise Vollard e Joseph Brummer acquistano alcuni suoi quadri e Wilhelm Uhde allestisce per lui la sua prima personale in un negozio di

mobili in rue Notre-Dame-des-Champs. Rousseau muore il 2 settembre 1910 a Parigi, poco prima dell'inaugurazione di una sua mostra a New York, organizzata da Max Weber alla galleria "291" di Alfred Stieglitz. Nel 1911 il Salon des Indépendants gli dedica una retrospettiva.

RICHARD SERRA
n. 1939

Richard Serra nasce il 2 novembre 1939, a San Francisco. Lavora in acciaieria per mantenersi, e studia alla University of California a Berkeley e Santa Barbara dal 1957 al 1961, laureandosi in letteratura inglese. Prosegue gli studi alla Yale University, New Haven, dal 1961 al 1964, conseguendo il BFA e il MFA. Serra si forma come pittore a Yale, dove lavora con Josef Albers al suo libro *The Interaction of Color* (1963). Nei primi anni '60, conosce Philip Guston, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt e Frank Stella. Nel 1964–65, Serra compie un viaggio a Parigi con la Yale Traveling Fellowship, in occasione del quale visita la ricostruzione dello studio di Constantin Brancusi al Musée National d'Art Moderne. Trascorre gran parte dell'anno a Firenze con una borsa di studio Fulbright e viaggia per l'Europa meridionale e il Nord Africa. Il giovane artista ha la possibilità di esporre in una personale alla Galleria La Salita di Roma, nel 1966. Più tardi, quello stesso anno, si trasferisce a New York, dove frequenta Carl Andre, Walter De Maria, Eva Hesse, Sol LeWitt e Robert Smithson.

Nel 1966, Serra realizza le sue prime sculture con materiali non tradizionali come lana di vetro e gomma. Dal 1968 al 1970, crea una serie di *Splash pieces*, nei quali il piombo viene schizzato o colato nei punti di giunzione tra pavimento e muro. Serra tiene la sua prima personale negli Stati Uniti alla Leo Castelli Warehouse di New York. Dal 1969, inizia una serie di sculture le cui parti non sono saldate o comunque attaccate, ma restano in equilibrio esclusivamente per l'azione del peso e della gravità. Quell'anno viene incluso nel "Nine Young Artists: Theodoron Awards" al Solomon R. Guggenheim Museum di New York. Produce i primi di molti cortometraggi nel 1968 e all'inizio degli anni '70 fa sperimentazione con i video. Nel 1970 il Pasadena Art Museum organizza una personale dei lavori di Serra e riceve la borsa di studio John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Nello stesso anno affianca Smithson nella realizzazione della *Spiral Jetty* sul Grande Lago Salato nello Utah; tuttavia, Serra era meno affascinato dal vasto paesaggio americano che dagli insediamenti urbani e nel 1970 realizzò un'installazione in un vicolo a fondo cieco nel Bronx. Riceve la Skowhegan Medal for Sculpture nel 1975 e nel 1982 compie un viaggio in Spagna per studiare l'architettura mozarabica.

Gli sono state dedicate delle personali alla Kunsthalle Tübingen, Germania, nel 1978; al Musée National d'Art Moderne, Parigi, nel 1984; al Museum Haus Lange, Krefeld, Germania, nel 1985 e al Museum of Modern Art, New York, nel 1986. Negli anni '90 gli vengono tributati altri riconoscimenti per la sua opera: una retrospettiva di disegni al Bonnefantenmuseum, Maastricht; il premio per la scultura Wilhelm Lehmbruck a Duisburg nel 1991 e, l'anno successivo, una retrospettiva al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Nel 1993, Serra viene eletto membro della American Academy of Arts and Sciences. Nel 1994, riceve il Praemium Imperiale dalla Japan Art Association e l'Honorary Doctor of Fine Arts dal California College of Arts and Crafts, di Oakland. Serra continua a esporre in mostre collettive e personali in luoghi come la Leo Castelli Gallery e la Gagosian Gallery di New York e a creare strutture di acciaio di grandi dimensioni per siti statunitensi ed europei. Nel 1997–98, le *Torqued Ellipses* (1997) vengono esposte al Dia Center for the Arts di New York. Serra e sua moglie, Clara Weyergraf-Serra, vivono nei sobborghi di New York e in Nova Scotia.

GEORGES SEURAT
1859–1891

Georges Seurat nasce il 2 dicembre 1859 a Parigi. Nel 1875 segue i corsi di scultura di Justin Lequien. Dal marzo al novembre 1878 frequenta l'Ecole des Beaux-Arts. Dopo un anno di servizio militare sulla costa bretone, Seurat ritorna a Parigi. A partire dalla fine degli anni '70 aumenta sempre più il suo interesse per le teorie cromo-luministiche e sulla percezione visiva, che lo portano a studiare i *Principi di armonia e contrasto dei colori* di Michel-Eugène Chevreul e i trattati di Charles Blank, Thomas Couture, Ogden N. Rood e David Sutter.

Un suo ritratto viene selezionato per il Salon del 1883. Rifiutato dal Salon nel 1884, fonda, insieme a Henri-Edmond Cross, Maximilian Luce, Odilon Redon e Paul Signac, il Salon des Indépendants. Sempre insieme a Cross e Signac dà vita al divisionismo (termine da lui preferito a "puntinismo"), movimento artistico caratterizzato dalla scomposizione dei colori primari in minuscole macchie accostate tra loro sulla tela. Attraverso questa tecnica, chiamata da Seurat anche *peinture optique*, il "miscuglio ottico" provocato dall'accostamento dei colori produce nell'occhio dell'osservatore una ricomposizione dell'immagine in una luce molto più vivida e vicina a quella naturale. Nel 1886 Seurat conosce lo scienziato e matematico Charles Henry, le cui idee sull'interconnessione tra scienza ed estetica influenzeranno Seurat nella sua ricerca sul controllo di spazio e colore e sui mezzi scientifici che sottendono alla composizione.

Oltre a numerose piccole opere, Seurat realizza sette grandi dipinti, il più famoso dei quali è *Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte* (1884–86, Art Institute of Chicago),

presentato all'ottava mostra degli impressionisti nel 1886. Alla fine degli anni '80, trascorre l'estate sulle coste della Normandia, lavorando *en plein air* e seguendo le orme degli impressionisti nella scelta dei soggetti, che egli in seguito arricchisce con scene di vita borghese, tratte dall'ambiente circense e dei caffè-concerto.

Poco dopo l'inaugurazione del Salon des Indépendants del 1891, Seurat si ammala gravemente, forse di meningite. Alla sua morte, avvenuta il 29 marzo a Parigi, le sue opere, proposte dalla famiglia in donazione al Louvre, che le rifiuta, vengono disperse tra Madeleine Knobloch, compagna dell'artista, e alcuni suoi amici.

YVES TANGUY
1900–1955

Raymond Georges Yves Tanguy nasce a Parigi il 5 gennaio 1900. Mentre frequenta il liceo incontra Pierre Matisse, con il quale stringe un'amicizia duratura e che in seguito diventerà il suo mercante. Nel 1918 entra nella Marina mercantile e viaggia in Africa, America del Sud e Inghilterra. Durante il servizio militare svolto a Lunéville nel 1920 l'artista stringe amicizia con il poeta Jacques Prévert. Ritornato a Parigi nel 1922, dopo essere stato in Tunisia come volontario, incomincia a disegnare scene di vita al caffè, molto ammirate da Maurice de Vlaminck. Nel 1923 decide di diventare pittore dopo aver visto i quadri di Giorgio de Chirico. Nel 1924, insieme a Prévert e Marcel Duhamel, si trasferisce in una abitazione destinata a diventare il luogo di ritrovo dei surrealisti. S'interessa al Surrealismo nel 1924 quando vede la rivista "La Révolution surréaliste". L'anno seguente André Breton lo accoglie fra i membri del gruppo surrealista.

Nonostante la mancanza di una formazione specifica, Tanguy sviluppa la sua arte rapidamente e già nel 1927 raggiunge uno stile maturo. La prima personale si tiene nel 1927 alla Galerie Surréaliste a Parigi. Nel 1928 partecipa con Jean Arp, Max Ernst, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso e altri alla mostra dei surrealisti alla Galerie Au Sacre du Printemps a Parigi. L'artista inserisce nelle sue opere le immagini di formazioni geologiche osservate durante un viaggio in Africa effettuato nel 1930. Negli anni '30 tiene personali e partecipa assiduamente a rassegne surrealiste di gruppo a New York, Bruxelles, Parigi e Londra.

Nel 1939 Tanguy incontra a Parigi la pittrice Kay Sage con la quale nello stesso anno compie un viaggio negli stati sudoccidentali degli Stati Uniti. Si sposano nel 1940 e si stabiliscono nel Connecticut a Woodbury. Nel 1942 l'artista partecipa alla mostra *Artists in Exile* alla Pierre Matisse Gallery a New York presso la quale espone frequentemente fino al 1950. Nel 1947 la sua opera è presente alla mostra *Le Surréalisme en 1947*, organizzata da Breton e Marcel Duchamp alla Galerie Maeght di Parigi. Nel 1948 assume la cittadinanza americana. Nel 1953 visita Roma, Milano e Parigi in occasione di personali allestite in queste città. L'anno seguente espone con Sage al Wadsworth Atheneum di Hartford e compare nel film di Hans Richter 8 x 8. Il Museum of Modern Art di New York allestisce una retrospettiva dell'artista otto mesi dopo la sua morte avvenuta a Woodbury il 15 gennaio 1955.

CY TWOMBLY
n. 1928

Cy Twombly nasce il 25 aprile 1928 a Lexington in Virginia. Dal 1948 al 1951 studia alla School of the Museum of Fine Arts di Boston, alla Washington and Lee University di Lexington e alla Art Students League di New York, dove incontra Robert Rauschenberg. Grazie ai suoi incoraggiamenti, fra il 1951 e il 1952, l'artista frequenta i corsi del Black Mountain College, vicino ad Asheville, North Carolina, tenuti da Franz Kline, Robert Motherwell e Ben Shahn.

Nel 1951 la Kootz Gallery di New York organizza la sua prima personale e nello stesso anno il suo linguaggio artistico viene influenzato dai grandi gesti di natura espressionista in bianco e nero di Kline e dal mondo immaginario dei bambini di Paul Klee. Nel 1952 Twombly riceve una sovvenzione dal Virginia Museum of Fine Arts che gli permette di viaggiare fra il Nord Africa, la Spagna, l'Italia e la Francia. Ritornato in patria nel 1953, si arruola nell'esercito come crittografo. Dal 1955 al 1959 lavora fra New York e l'Italia, stabilendosi infine a Roma. Proprio durante questo periodo inizia a realizzare le sue sculture astratte, di forma e materiale diversi, ma sempre ricoperte di vernice bianca. In Italia si dedica a opere monumentali e si allontana dalla sua complicata grafia espressionista, per avvicinarsi a un uso più letterale della scrittura e dei numeri, trovando ispirazione nella poesia, nella mitologia e nella storia antica e da cui in seguito avrà origine un vocabolario di simboli e segni, a volte erotici, leggibili solo a livello metaforico senza alcun riferimento all'iconografia tradizionale. Nel 1964 viene invitato a partecipare alla Biennale di Venezia e nel 1968 il Milwaukee Art Center allestisce la sua prima retrospettiva.

A Twombly vengono dedicate numerose mostre, tra cui quelle della Kunsthaus di Zurigo nel 1987, del Musée national d'art moderne di Parigi nel 1988 e del Museum of Modern Art di New York nel 1994, oltre a quelle allestite a Houston, Los Angeles e Berlino. Nel 1995 si inaugura la Cy Twombly Gallery a Houston che espone opere dell'artista dal 1954 in avanti. Attualmente Twombly vive e lavora fra Lexington e l'Italia.

VINCENT VAN GOGH
1853–1890

Vincent Willem van Gogh nasce il 30 maggio 1853 a Groot Zundert, in Olanda. A cominciare dal 1869 lavora presso un mercante d'arte e, brevemente, in altre attività. Nel 1877 si dedica agli studi religiosi e dal 1878 al 1880 opera come evangelizzatore nel povero distretto minerario del Borinage in Belgio. È in questo periodo che decide di dedicarsi alla pittura. La sua ammirazione va a Jean François Millet e a Honoré Daumier e le sue prime opere, dalle tonalità molto scure, ritraggono soprattutto contadini. Prima di trasferirsi a Parigi nel febbraio del 1886, vive a Bruxelles e in diverse località dell'Olanda.

A Parigi, dove vive con il fratello Theo, conosce la pittura impressionista e postimpressionista. Lavora per un breve periodo nell'atelier di Fernand Cormon, dove conosce Henri de Toulouse-Lautrec. In quel periodo incontra anche Bernard, Paul Signac, Degas, Pissarro e Gauguin. Fiori, ritratti e scene di Montmartre dipinti con una tavolozza più vivace sostituiscono i soggetti e le tonalità del primo periodo. Nel 1887 Van Gogh lavora spesso a Asnières con Bernard e Signac.

L'anno dopo, in febbraio, si reca ad Arles dove, in isolamento, dipinge i paesaggi e la gente di Provenza. In autunno Gauguin lo raggiunge per lavorare con lui. Nel dicembre del 1888 Vincent dà i primi segni di squilibrio; da allora fino al 1890 si susseguono gli internamenti e i soggiorni negli ospedali psichiatrici di Arles, Saint-Rémy e Auverse-sur-Oise, senza che ciò gli impedisca di dipingere. Nel 1890 è invitato a esporre con Les XX di Bruxelles, dove vende il primo quadro. Lo stesso anno è presentato al Salon des Indépendants di Parigi. Ad Auvers, il 27 luglio 1890, Van Gogh si spara e muore il 29 luglio.

ANDY WARHOL
1928–1987

Andy Warhol nasce a Pittsburgh il 6 agosto 1928. Consegue il BFA presso il Carnegie Institute of Technology della sua città natale. Nello stesso anno approda a New York, dove ottiene immediatamente successo come grafico pubblicitario e illustratore. Durante gli anni '50 i disegni di Warhol vengono pubblicati su "Glamour" e in altre riviste ed esposti nei grandi magazzini. Nel 1952 la Hugo Gallery di New York inaugura una mostra di illustrazioni di Warhol per i racconti di Truman Capote. Nel 1956 viaggia in Europa e in Asia.

Dagli inizi degli anni '60 comincia a dipingere personaggi tratti dai fumetti e immagini riprese dalle pubblicità; il suo lavoro è caratterizzato dalla ripetizione di oggetti d'uso comune come le bottiglie di Coca-Cola e i barattoli della minestra Campbell. Le cosiddette "commodities" serigrafate di Warhol vengono esposte per la prima volta nel 1962 alla Ferus Gallery di Los Angeles e poi in una personale organizzata dalla Stable Gallery di New York. Dal 1963 sostituisce la tecnica della serigrafia con quella della pittura. Insieme ai suoi allievi, realizza una serie di scene con incidenti, fiori e ritratti di personaggi celebri, oltre al facsimile tridimensionale delle scatole Brillo e di altri contenitori per prodotti di marche famose.

A metà degli anni '60 apre il suo studio a New York, la Factory, dove realizza film incentrati sul concetto di ripetizione e sull'enfasi della noia. Negli anni '70 realizza i monumentali ritratti di Mao Tse-tung oltre alla serie *Hammer and Sickle* (1977). Warhol si dedica alla scrittura: insieme ai suoi collaboratori della Factory, nel 1969 pubblica la rivista "Interview" e nel 1975 *The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)*. Nel 1970 il Pasadena Art Museum organizza la sua più completa retrospettiva, itinerante negli Stati Uniti e all'estero. Nel 1989 il Museum of Modern Art di New York allestisce un'altra importante retrospettiva. Inaugurato nel 1994, l'Andy Warhol Museum di Pittsburgh raccoglie suoi dipinti, sculture e film, oltre a conservare una notevole collezione di documenti, articoli e materiale d'archivio relativo all'artista. Andy Warhol muore a New York il 22 febbraio 1987.

Cronologia

Arte

Collezioni e musei

Letteratura

Musica e cinema

A cura di Guido Rebecchini con la collaborazione di Jacopo Celona.

Nonostante alcuni dipinti esposti risalgano alla seconda metà dell'Ottocento, abbiamo ritenuto ragionevole iniziare le tavole cronologiche a partire dai primi anni del Novecento, quando cominciarono ad affermarsi i primi movimenti artistici d'avanguardia. Questi ultimi costituirono infatti uno stimolo essenziale alla formazione delle collezioni Guggenheim. Il termine della cronologia è stato fissato all'altezza delle ultime opere presentate in mostra. Particolare enfasi è stata posta nel sottolineare i principali avvenimenti artistici e culturali americani e i loro rapporti con quelli europei.

Arte

1904

Pablo Picasso si stabilisce a Parigi.

Constantin Brancusi si trasferisce a Parigi dalla Romania.

1905

Henri Matisse partecipa alla prima grande mostra del movimento Fauve, la cui principale caratteristica è un uso del colore violento e anti-naturalistico. Si tratta di una reazione radicale all'Impressionismo.

In Germania si forma il movimento espressionista Die Brücke, di cui fanno parte Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner e Karl Schmidt-Rottluff, ai quali si uniranno l'anno successivo Emil Nolde e Max Pechstein. La loro pittura si muove alla ricerca di una naturalità primitiva. L'esperienza del gruppo si esaurirà nel 1913.

1906

Muore Paul Cézanne.

1907

Picasso dipinge *Les Demoiselles d'Avignon*, dipinto con cui avvia la sperimentazione del Cubismo che proseguirà per circa dieci anni, rivoluzionando l'arte del Novecento.

1909

Viene pubblicato il *Manifesto del Futurismo* di F. T. Marinetti.

1910

Il *Manifesto dei pittori futuristi* è firmato da Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini.

Marc Chagall si stabilisce a Parigi.

1911

Vasily Kandinsky pubblica *Lo spirituale nell'arte*.

Kandinsky fonda a Monaco di Baviera insieme a Franz Marc il movimento Der Blaue Reiter e ne pubblica il manifesto. Der Blaue Reiter propone un'arte anti-naturalistica e spiritualista, le cui forme sono ispirate da impulsi che si irradiano dalla sensibilità più profonda dell'artista. Intorno ad esso si riunisce un gruppo di pittori, tra cui August Macke, Gabriele Münter e Heinrich Campendonk, che esporranno insieme le loro opere fino al 1914.

Piet Mondrian si trasferisce dall'Olanda a Parigi, dove studia il Cubismo.

Giorgio de Chirico si trasferisce a Parigi, dove rimarrà fino al 1915 e dove inizia a realizzare la serie delle *Piazze d'Italia*, capolavori della pittura metafisica.

1911–12

Kandinsky dipinge le sue prime pitture completamente astratte.

1912

Marcel Duchamp dipinge il *Nu descendant un escalier* che l'anno successivo suscita enorme scalpore all'Armory Show di New York.

Concluso la loro fase di Cubismo analitico, Picasso e Georges Braque elaborano il Cubismo sintetico: la scomposizione geometrica delle figure raggiunge la massima astrazione e sulla tela fanno la loro comparsa inserti di materiali estranei alla pittura.

Guillaume Apollinaire conia il termine Orfismo per definire il movimento che fa capo a Robert Delaunay e che coniuga le scomposizioni cubiste con una raffinata ricerca coloristica e di resa del movimento.

1914

Mondrian torna in Olanda, dove l'anno seguente inizia la correspondenza con Theo van Doesburg, con il quale nel 1917 fonderà il gruppo De Stijl. Negli anni successivi dipinge opere astratte dominate dalle caratteristiche partiture geometriche e da campiture di colore.

Kandinsky torna in Russia, dove la sua ricerca si indirizza verso l'elaborazione di forme geometriche.

Chagall torna in Russia, dove rimarrà fino al 1923, anno in cui torna nuovamente a Parigi, via Berlino.

1915

Kazimir Malevich mostra il suo *Quadrato*

nero su fondo bianco e fonda il Suprematismo, movimento centrato sull'idea della supremazia della pura sensibilità.

1915–16

Nasce il movimento Dada a New York e Zurigo, fondato sull'ironia e sulla dissacrazione delle convenzioni, al quale aderiscono Duchamp, Francis Picabia e Man Ray.

1916

Nel corso del primo conflitto mondiale muoiono prematuramente Boccioni e Marc.

Picasso torna al classicismo.

1917

Picasso disegna le scene per lo spettacolo *Parade*, realizzato su un tema di Jean Cocteau dalla compagnia dei Ballets Russes di Sergei Diaghilev e rappresentato a Parigi con musiche di Erik Satie.

Fernand Léger inizia a dipingere le sue tipiche composizioni "meccaniche".

1918

Viene fondata la rivista "Valori Plastici", manifesto del "ritorno all'ordine" in Italia.

1919

Walter Gropius fonda a Weimar l'istituto Staatliche Bauhaus, straordinario laboratorio di ricerche moderniste e funzionaliste, con l'obiettivo di "democratizzare" le arti figurative e di farle interagire con il design.

1920

Paul Klee è invitato ad insegnare al Bauhaus a Weimar; nello stesso anno vi giunge Josef Albers.

Mondrian pubblica a Parigi il manifesto del Neoplasticismo.

Joan Miró si trasferisce a Parigi, rimanendovi fino ai primi anni '30 ed entrando a far parte del gruppo dei surrealisti.

1921

Kandinsky torna in Germania dalla Russia e viene coinvolto da Gropius nel Bauhaus, dove insegna fino al 1933 a Weimar, Dessau e infine Berlino.

Nei primi anni '20, Max Ernst, grazie all'amicizia stretta a Parigi con Paul Eluard e André Breton, partecipa alle attività dei surrealisti, movimento al quale si avvicina anche Picasso.

1924

Manifesto del Surrealismo di Breton.

1925

Prima mostra surrealista con opere di de Chirico, Ernst, Picasso, Man Ray.

Mondrian rompe con il gruppo De Stijl.

1926

Kandinsky pubblica *Punto, linea e superficie*.

Salvador Dalí arriva a Parigi per la prima volta.

Muore Claude Monet.

1929

A Parigi, Dalí aderisce al Surrealismo; nello stesso anno, Alberto Giacometti entra a far parte del movimento, da cui sarà espulso nel 1935.

Dalla fine degli anni '20 l'americano Alexander Calder divide il suo tempo tra gli Stati Uniti e la Francia. A partire dai primi anni '30 realizza i suoi "mobiles".

1930

Malevich viene arrestato in Russia per i suoi contatti con il gruppo del Bauhaus in Germania. Da allora abbandona la ricerca suprematista e torna alla figurazione.

Jackson Pollock si trasferisce dalla California a New York, dove sarà inizialmente influenzato da Picasso e dal Surrealismo.

1933

Il nazismo ordina la chiusura del Bauhaus a Dessau.

Kandinsky fugge dalla Germania nazista e si trasferisce in Francia.

Albers emigra negli Stati Uniti, dove trascorrerà il resto della sua vita lavorando e insegnando presso numerose istituzioni.

1934–37

Frank Lloyd Wright realizza la celebre Fallingwater (Casa della cascata).

1935

Muore Malevich.

1936

La guerra civile spagnola induce Miró a tornare in Francia, dove rimane fino al 1940, anno in cui si stabilisce a Palma di Majorca.

1937

Picasso dipinge *Guernica* su commissione del governo della Republica spagnola.

Gropius e Mies van der Rohe, massimi architetti razionalisti del Novecento, emigrano negli Stati Uniti a seguito delle persecuzioni naziste di cui era stato oggetto il Bauhaus, in cui entrambi avevano insegnato. Negli Stati Uniti rimarranno fino alla morte, sopraggiunta nel 1969.

1938

Mondrian si trasferisce a Londra e di lì, nel 1940, raggiunge New York dove vivrà fino alla morte, avvenuta nel 1944.

1939

Yves Tanguy, il surrealista francese, emigra negli Stati Uniti.

1940

Dalí emigra negli Stati Uniti, dove vivrà fino al 1948, prima di tornare in Spagna.

Léger si trasferisce negli Stati Uniti, da dove rientrerà in Francia nel 1945.

1940 CIRCA

A New York emerge il movimento dell'Espressionismo astratto che sposta il centro delle più avanzate esperienze in campo artistico dall'Europa negli Stati Uniti.

1941

Chagall emigra negli Stati Uniti, dove rimarrà fino al 1947, anno in cui rientra in Francia.

Ernst fugge dalla Francia negli Stati Uniti con Peggy Guggenheim, che sposerà a fine anno.

1944
Muore Kandinsky.

1945
Jean Dubuffet inizia a formare una collezione di opere che battezza "Art brut"; nel 1948, fonderà la Compagnie de l'Art brut a Parigi con Breton e il critico Michel Tapié.

1947
Pollock inizia a realizzare le sue opere con la tecnica del "dripping", ovvero mediante sgocciolatura di colori industriali.

Si forma a Parigi il gruppo COBRA, formato da Karel Appel, Corneille e Asger Jorn, ai quali si unirà l'anno successivo Pierre Alechinsky. La loro poetica è radicalmente anti-intellettualistica e rivendica l'esperienza espressionista unita a quella, tipica del Surrealismo, dell'"automatismo psichico". Il gruppo si scioglie nel 1951.

Jasper Johns approda a New York.

1949
Mark Rothko inizia a dipingere i suoi celebri dipinti in cui grandi campiture di colore sembrano emergere, come in un sogno, dalla tela.

1952
Harold Rosenberg conia la definizione "action painting" per indicare il processo creativo di una nuova generazione di artisti americani che include Willem de Kooning e Pollock. La pittura abbandona i suoi mezzi tradizionali per affidarsi all'"azione" dell'artista.

Tapié conia il termine "Art informel" per descrivere il movimento europeo radicalmente anticonvenzionale parallelo all'espressionismo astratto, nella cui sfera orbitano artisti come Appel, Alberto Burri, Dubuffet, Lucio Fontana, e Antoni Tàpies.

Robert Rauschenberg viaggia per l'Europa con Cy Twombly. A Roma visiterà lo studio di Burri e realizzerà collage e assemblaggi di oggetti trovati casualmente.

1953
Rauschenberg incontra Johns, con il quale inizia un lungo sodalizio artistico.

1954
Rauschenberg conia il termine *combines* per indicare le proprie opere in cui si integrano aspetti della pittura e della scultura.

Muore Matisse.

1955
Johns termina la sua celebre bandiera americana, *Flag*. La scelta del soggetto, un'icona della cultura di massa statunitense, colloca il dipinto alle radici della pop art.

Muore Léger.

1955–57
Le ricerche di Eduardo Paolozzi e Richard Hamilton in Inghilterra avviano il movimento definito Pop Art che troverà le sue massime espressioni nei primi anni '60 negli Stati Uniti.

1956
In un incidente automobilistico, muore Pollock.

1960 CIRCA
Si afferma negli Stati Uniti l'estetica pop, allo stesso tempo critica e celebrativa dell'immaginario visivo popolare. Alle icone tipiche della società dei consumi si ispirano artisti come Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol e Tom Wesselmann.

Warhol inizia a dipingere immagini tratte dalla pubblicità; la sua opera si caratterizzerà per la ripetizione ossessiva di soggetti banali come bevande, zuppe e detersivi. Allo stesso tempo inizierà a ritrarre personaggi celebri della vita americana e internazionale, sostituendo, a partire dal 1963, le tecniche serigrafiche alla pittura.

Sempre a New York, emerge tra i movimenti più vitali quello del Minimalismo, caratterizzato da un rifiuto del soggettivismo dell'Espressionismo astratto, da colori piatti e forme rigorosamente geometriche. Rappresentanti del movimento minimal sono Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd e Robert Morris.

1961
Lichtenstein inizia a ispirarsi ai fumetti per i suoi dipinti.

1963
Warhol fonda The Factory, laboratorio delle ricerche pop in cui si intrecciano arte, cinema e musica.

1966
Muore Giacometti.

1967
In Italia fa la sua comparsa il movimento dell'Arte povera, in cui si riconoscono, tra gli altri, Alighiero e Boetti, Pino Pascali, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini e Jannis Kounellis.

1970
Rothko si toglie la vita.

1973
Muore Picasso.

1976
Nel corso dell'anno muoiono Ernst, Calder e Albers.

1983
Muore Miró.

1985
Muoiono Chagall e Dubuffet.

1987
Muore Warhol.

1989
Muore Dalí.

Collezioni e musei

1900

Bernard Berenson si stabilisce a Firenze nella Villa I Tatti, da dove eserciterà per oltre mezzo secolo il ruolo di consulente dei maggiori collezionisti americani di arte antica.

1903

Isabella Stewart Gardner apre al pubblico le porte della propria abitazione, la Fenway Court, Boston, dove è raccolta la sua vasta collezione, formata in buona parte con la consulenza di Berenson.

La scrittrice Gertrude Stein si trasferisce a Parigi, dove entra in relazione con alcuni tra i maggiori artisti dell'epoca, tra i quali Pablo Picasso, Henri Matisse e Marcel Duchamp.

1907

Picasso incontra a Parigi Daniel-Henry Kahnweiler, che diverrà il suo mercante.

A Parigi Ambroise Vollard introduce Matisse a Sergei Shchukin che, fino alla morte (1914), compra con continuità opere del pittore francese.

1908

Prima mostra a New York delle opere di Matisse presso la galleria di Alfred Stieglitz, che aveva conosciuto il pittore a Parigi in casa di Stein.

1911

Paul Klee tiene la sua prima mostra personale a Monaco presso la galleria Thannhauser.

In dicembre si svolge la prima mostra del gruppo Der Blaue Reiter a Monaco presso la medesima galleria.

1912

A Colonia viene allestita la grande mostra internazionale del *Sonderbund* nell'ambito della quale opere dei maggiori rappresentanti delle avanguardie tedesche vengono esposte insieme a quadri di Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Picasso, Georges Braque, André Derain, Edvard Munch, Egon Schiele.

1913

A New York, Boston e Chicago migliaia di opere europee moderne vengono esposte all'Armory Show. In conseguenza del grande successo della manifestazione si apre agli artisti europei il nuovo fronte del collezionismo americano.

1914

Marc Chagall tiene una grande mostra personale nella galleria berlinese Der Sturm.

1919

Muore Henry Clay Frick, magnate americano dell'acciaio e del carbone. La sua casa sulla Fifth Avenue, New York, e la sua collezione sono trasformate in museo.

1920

Duchamp e Man Ray con Katherine S. Dreier fondano a New York la Société Anonyme, galleria attiva per tutti gli anni '20.

1922

Albert C. Barnes crea la Barnes Foundation. In una villa nei pressi di Filadelfia espone la propria raccolta, formata a partire dal 1910, contenente capolavori di pittori impressionisti e post-impressionisti e moderni, tra cui 180 opere di Pierre Auguste Renoir, 69 di Cézanne, 60 di Matisse e 44 di Picasso.

1924

Apre al pubblico a New York la Pierpoint Morgan Library and Museum, contenente un'importantissima collezione di libri rari, manoscritti e di opere d'arte antica emblematiche di quella che è stata definita "the age of elegance" dell'America.

Muore Gardner. La sua casa diviene un museo.

1929–33

Fondazione e costruzione del Museum of Modern Art (MoMA) a New York sotto la direzione di Alfred H. Barr Jr.

1931

Apre il Whitney Museum of American Art grazie alla generosità di Gertrude Vanderbilt Whitney, che dona all'istituzione un nucleo iniziale di 700 opere.

1937

A Monaco, Adolf Hitler e Joseph Goebbels inaugurano la mostra dell'"arte degenerata" nella quale figurano tutti gli esponenti di Der Blaue Reiter, Die Brücke e del Bauhaus. Oltre 650 opere di 112 artisti, perlopiù rappresentanti delle avanguardie, vengono esposte al ludibrio in quanto ebraiche e bolsceviche; alcune vengono pubblicamente distrutte.

Solomon R. Guggenheim inaugura la fondazione che porta il suo nome.

1939

Apertura dell'attuale sede del MoMA.

Apre il Museum of Non-Objective Painting in cui sono esposte opere della collezione Guggenheim, sotto la direzione di Hilla Rebay.

Leo Castelli apre la sua prima galleria a Parigi, ma poco dopo è costretto a emigrare a New York.

1942

Peggy Guggenheim fonda a New York la galleria-museo Art of This Century in cui troveranno spazio le prime mostre dell'Espressionismo astratto. Jackson Pollock vi espone per la prima volta nel 1943.

1943–59

Viene costruito sulla Fifth Avenue, New York, il Solomon R. Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright.

1947

Peggy Guggenheim si transferisce a Venezia.

1948

Solomon R. Guggenheim acquista 730 dipinti della collezione del mercante tedesco Karl Nierendorf.

A New York, nella galleria Pierre Matisse si tiene una mostra personale di Alberto Giacometti presentata da Jean-Paul Sartre, che ne consacra la fama internazionale.

1952

James Johnson Sweeney è il nuovo direttore del Guggenheim Museum.

1957

Castelli, già rappresentante in America degli eredi di Vasily Kandinsky, apre la sua celebre galleria a New York nella quale espongono Jasper Johns e Robert Rauschenberg e poi tutti i maggiori esponenti della Pop Art.

1964

La Pop art si afferma in Europa alla Biennale di Venezia.

1976

La collezione di Peggy Guggenheim passa alla Solomon R. Guggenheim Foundation.

1977

Viene inaugurato a Parigi il Centre Georges Pompidou, dedicato alle diverse forme dell'arte contemporanea e ospitato nel celebre edificio di Richard Rogers e Renzo Piano.

1978

La collezione Guggenheim si arricchisce grazie alla donazione della collezione Thannhauser, formata da capolavori dell'Impressionismo e Post-Impressionismo e di Picasso.

1989

Viene inaugurata la "piramide" di I. M. Pei al Louvre.

1991

La Guggenheim Foundation acquista la collezione di Giuseppe Panza di Biumo arricchendosi di opere fondamentali del Minimalismo.

1997

Apre a Bilbao il Museo Guggenheim Bilbao di Frank O. Gehry.

Letteratura

1900

Sigmund Freud pubblica *L'interpretazione dei sogni*. La teoria psicoanalitica dello studioso austriaco trascenderà l'ambito puramente scientifico, divenendo una delle principali fonti di ispirazione per molta arte del Novecento.

1901

Thomas Mann pubblica *I Buddenbrook*, romanzo che si ricollega al naturalismo ottocentesco.

1902

Joseph Conrad pubblica *Cuore di tenebra*.

Emile Zola muore a Parigi.

1903

La scrittrice Gertrude Stein approda a Parigi, dove avrebbe vissuto per 40 anni.

1905

Max Weber pubblica *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*.

1908

Luigi Pirandello pubblica il saggio *L'umorismo*, contenente i principi fondamentali della sua poetica.

1912

Vladimir Mayakovsky è tra i redattori del *Manifesto del Futurismo russo*, movimento di cui fu anche il massimo esponente.

1913

Marcel Proust pubblica a sua spese *La strada di Swann*, prima delle sette parti di cui si compone il ciclo narrativo *Alla ricerca del tempo perduto*. La tecnica narrativa fortemente innovativa – con la sua netta presa di distanza dai canoni dello stile realista – e la centralità dei temi del tempo e del ricordo fanno dell'opera di Proust un punto di riferimento fondamentale per i successivi sviluppi della letteratura novecentesca.

1915

Franz Kafka pubblica *La metamorfosi*.

1917

Il partito bolscevico, sotto la guida di Vladimir Lenin, prende il potere in Russia con l'appoggio di buona parte della popolazione. La rivoluzione bolscevica e l'instaurazione del "socialismo reale" – così come le successive affermazioni del fascismo in Italia e soprattutto del nazismo in Germania – sono eventi epocali, il cui impatto sull'immaginario collettivo e sul mondo dell'arte è destinato a essere tanto profondo quanto duraturo.

1920 CIRCA

A New York si forma l'Harlem Renaissance, il primo importante movimento organico di artisti e scrittori neri – tra cui Langston Hughes e Alain Locke – che sarà attivo fino alla fine degli anni '30.

Parigi è il centro di gravità della "generazione perduta" (così battezzata da Stein), un gruppo di scrittori e scrittrici statunitensi che esprimevano con crudo realismo e spirito provocatorio una dura critica nei confronti di cultura e società dell'America contemporanea. Del gruppo fanno parte F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Henry Miller e John Dos Passos.

1921

Pirandello scrive *Sei personaggi in cerca d'autore*, primo dramma della trilogia del "teatro nel teatro".

1921–22

Dopo un lungo periodo di inattività Rainer Maria Rilke produce i *Sonetti a Orfeo*, culmine della sua opera e uno dei massimi vertici dalla poesia del Novecento.

1922

James Joyce pubblica Ulisse. La straordinaria ricerca linguistica e stilistica e l'eclettismo nei riferimenti letterari e culturali collocano il romanzo di Joyce tra i maggiori capolavori della letteratura moderna.

T. S. Eliot pubblica il poemetto *La terra desolata*.

Proust muore a Parigi.

1924

André Breton pubblica il *Manifesto del Surrealismo*, in cui precisa il concetto di scrittura automatica. Tra gli aderenti al movimento figura anche il poeta Paul Éluard.

Lenin muore a Gorky.

Kafka muore a Vienna.

1925

Fitzgerald pubblica *Il grande Gatsby*.

Virginia Woolf pubblica *Mrs. Dalloway*.

Viene pubblicata a Torino la raccolta di Eugenio Montale *Ossi di seppia*.

Scritto tra il 1914 e il 1915 *Il processo* di Kafka viene pubblicato postumo a opera dell'amico Max Brod, nonostante le contrarie disposizioni testamentarie del suo autore.

1926

Rilke muore a Valmont.

1928

Bertolt Brecht scrive *L'opera da tre soldi*, musiche di Kurt Weill.

1929

Viene pubblicato postumo *Il tempo ritrovato* di Proust, volume conclusivo della *Recherche* proustiana.

Esce il romanzo *Gli indifferenti* di Alberto Moravia.

1930

Mayakovsky muore suicida a Mosca.

1936

Pirandello muore a Roma.

1938

Jean-Paul Sartre pubblica *La nausea*, romanzo fortemente impregnato di quel pensiero esistenzialista di cui Sartre è considerato l'iniziatore e il principale esponente.

Montale è destituito dal suo incarico di direttore del Gabinetto Vieusseux a causa del suo rifiuto di aderire al fascismo.

1939

John Steinbeck pubblica *Furore*, un potente affresco degli sconvolgimenti sociali provocati negli Stati Uniti dallo sviluppo economico e dalla meccanizzazione dell'agricoltura.

Joyce pubblica *La veglia di Finnegan*, romanzo in cui la sperimentazione già presente nel precedente Ulisse viene portata al parossismo.

Freud muore a Londra.

1940

Hemingway pubblica *Per chi suona la campana*.

1941

Joyce muore a Zurigo.

Woolf muore suicida a Rodmell.

1942

Albert Camus pubblica *Lo straniero*, in cui è evidente l'influenza del pensiero di Sartre.

1943

Ne *L'essere e il nulla* Sartre espone le linee principali dell'esistenzialismo francese.

1948

Samuel Beckett scrive l'opera teatrale *Aspettando Godot*, pietra miliare del "teatro dell'assurdo".

1949

George Orwell pubblica *1984*, un'allegoria fantapolitica del totalitarismo che penetra profondamente nell'immaginario collettivo e vi resta impressa stabilmente per tutto il secolo.

1950 CIRCA

Il movimento Beat, formato, tra gli altri, da Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti e William S. Burroughs, esprime nei suoi lavori il disagio giovanile nei confronti del conformismo della società statunitense postbellica.

1951

J. D. Salinger pubblica *Il giovane Holden*.

1954

William Golding pubblica *Il signore delle mosche*, parabola sull'evoluzione della civiltà emblematica del pessimismo radicale dell'autore inglese.

1955

Mann muore a Zurigo.

1956

Ginsberg compone e recita pubblicamente a San Francisco il poema Urlo, manifesto in versi della "Beat generation".

Brecht muore a Berlino.

1957

Kerouac pubblica *Sulla strada*.

1960

Camus muore a Villeblevin.

1961

Joseph Heller pubblica *Comma 22*.

Hemingway muore suicida a Ketchum.

1962

Ken Kesey pubblica *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, romanzo che anticipa alcune delle tematiche che saranno al centro della protesta giovanile del '68.

1963

Alain Robbe-Grillet pubblica *Il nouveau roman*, testo paradigmatico del movimento omonimo.

1964

Sartre rifiuta per motivi politici il premio Nobel per la letteratura.

1965

Eliot muore a Londra.

1969

Kurt Vonnegut pubblica *Mattatoio 5*.

Kerouac muore a St. Petersburg, Florida.

1973–78

Aleksandr Solzhenitsyn pubblica i tre volumi che compongono *Arcipelago Gulag*. In seguito alla pubblicazione del primo, nel 1974, è espulso dall'URSS e si stabilisce negli Stati Uniti.

1972

Ezra Pound lavora fino alla morte, avvenuta in questo stesso anno a Venezia, al poema *Cantos*, opera in continua evoluzione cui aveva già dedicato più di cinquant'anni.

1973

Thomas Pynchon pubblica *L'arcobaleno della gravità*.

1980

Sartre muore a Parigi.

1981

Montale muore a Milano.

Musica e cinema

1897

I compositori Scott Joplin, James Scott e Joseph Lamb sono i padri del "ragtime", una musica pianistica che affonda le sue radici nel folklore afroamericano. L'enorme popolarità che questo genere acquista nel giro di pochi anni, tanto presso il pubblico bianco quanto presso quello nero, pone le basi per la nascita di un'industria musicale statunitense economicamente ed esteticamente emancipata da influenze europee.

1902

Viaggio nella Luna di Georges Méliès è il primo film di taglio narrativo a ottenere un successo di portata internazionale.

1905

A Pittsburgh viene inaugurato il primo cinematografo statunitense.

1909

Ha inizio a Parigi la collaborazione tra Igor Stravinsky e i Ballets Russes di Sergei Diaghilev.

1910

Stravinsky ultima la composizione di *L'uccello di fuoco*.

1911

New York cede a Hollywood il ruolo di principale centro produttivo dell'industria cinematografica statunitense.

1912

Charles Ives termina la composizione della *Browning ouverture*, paradigmatica del particolare stile del compositore statunitense in cui convivono tradizione tardoromantica e avanguardia.

1913

Il 29 maggio debutta a Parigi il balletto *La sagra della primavera*, con musiche di Stravinsky e coreografie di Vaslav Nijinsky. Lavoro dalla straordinaria carica innovatrice, *La sagra della primavera* rappresenta un punto di passaggio cruciale nella storia moderna della musica.

1915

Nascita di una nazione di D. W. Griffith introduce alcune tecniche di montaggio – in particolare il montaggio parallelo e l'alternanza di campi lunghi e primi piani – divenute in breve tempo pietre angolari del linguaggio cinematografico.

1918

Claude Debussy muore a Parigi.

1919 CIRCA

Il neonato "jazz" esce dal sud degli Stati Uniti in cui era rimasto confinato fino a questo momento e trova in Chicago il suo principale centro vitale. Tra gli altri, vi operano il trombettista Louis Armstrong e il pianista Jelly Roll Morton.

1920

Il critico musicale Henri Collet battezza "Les Six" un gruppo di sei giovani compositori francesi – Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey e Germane Tailleferre – uniti dall'interesse verso la poetica stravinskiana e dalla comune avversione per l'impressionismo dei connazionali Debussy e Maurice Ravel e per il romanticismo tedesco di Richard Wagner e Richard Strauss. Il gruppo si scioglie formalmente già nell'anno successivo, ma i suoi componenti restano comunque in contatto.

Esce *Il gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiene, opera cinematografica espressionista, con memorabili scenografie surreali.

1921

Honegger termina *Le Roi David*, composizione in cui è evidente l'influenza schönberghiana nell'uso dell'atonalità e della dissonanza. Ancora Honegger, insieme agli altri membri del gruppo "Les Six", compone il balletto *Les Mariés de la tour Eiffel*.

1922

F. W. Murnau gira *Nosferatu il vampiro*, assieme al *Caligari* di Wiene l'esito più alto della corrente espressionista tedesca.

1923

Milhaud compone il balletto *La Création du monde*.

Il compagno di gruppo Arthur Honegger compone il primo di tre *Mouvements symphoniques, Pacific 231*.

Arnold Schönberg compone *5 pezzi, op. 23*, impiegando per la prima volta il metodo di composizione dodecafonico da lui elaborato.

Man Ray gira *Le Retour à la raison*, cortometraggio in cui il rifiuto delle convenzioni linguistiche e narrative del cinema è spinto talmente all'estremo da suscitare la disapprovazione del pubblico – non certo di gusto conservatore – che assiste alla prima, avvenuta durante la serata del "Coeur à barbe" organizzata da Tristan Tzara.

1924

George Gershwin compone *Rapsodia in blu*, che ottiene grande successo di pubblico.

A Parigi viene rappresentato *La giara*, balletto di Alfredo Casella tratto da Luigi Pirandello.

Fernand Léger gira *Le Ballet mécanique*, film d'avanguardia francese tutto giocato sulla ripetizione, la deformazione e la scomposizione di immagini e oggetti. Sempre nell'ambito dell'avanguardia francese Marcel L'Herbier gira *L'inumana*, musiche di Milhaud.

1925

Sergei Eisenstein termina *La corazzata Potëmkin*, capolavoro assoluto del cinema ed emblematica messa in atto del vasto corpus teorico prodotto dal maestro russo.

1927

Dopo aver lasciato la Germania, Murnau gira *Aurora*, il suo primo film statunitense.

Il cantante di jazz di Alan Crosland è il primo film sonoro della storia.

1928

Poulenc ultima la composizione del *Concert champêtre*, in cui si sente ancora – a differenza di quanto avviene nei lavori degli altri ex membri del gruppo "Les Six" – l'influenza di tematiche impressioniste, rivisitate tuttavia in modo ironico e molto personale.

Su libretto di Paul Claudel, Milhaud compone l'opera *Cristophe Colombe*.

1929

Un Chien andalou è il primo film di Luis Buñuel e il primo episodio della collaborazione tra il regista e Salvador Dalí. Forse il miglior esito dell'incursione delle avanguardie storiche nel campo del cinema, il film di Luis Buñuel è acclamato dai surrealisti parigini, che lo eleggono a loro manifesto.

1931

Murnau muore a Santa Barbara.

1933

In fuga dalla Germania nazista, Schönberg si stabilisce prima a Parigi e poi negli Stati Uniti, dove passerà il resto della sua vita.

Esce *Zero in condotta*, il primo lungometraggio pienamente narrativo di Jean Vigo. Vigo morirà l'anno seguente, ventinovenne, ma la sua pur breve opera avrà una profonda influenza sul cinema francese successivo.

1935 CIRCA

Nell'America esplode la "swing craze": lo swing, versione ballabile e orecchiabile del jazz, conosce una lunga stagione di immensa popolarità su tutto il territorio degli Stati Uniti.

1936

Si inizia a usare la chitarra elettrica.

Esce *Tempi moderni* di Charles Chaplin.

1937

Prima a Basilea di *Musica per archi, percussioni e celesta* di Béla Bartók.

Biancaneve e i sette nani di Walt Disney è il primo lungometraggio a disegni animati della storia del cinema.

Gershwin muore a Beverly Hills.

1938

Aaron Copland compone il balletto *Billy the Kid*, buon esempio del suo stile americanista. Gian Francesco Malipiero, esponente principale di quella "generazione dell'Ottanta" che fu responsabile del rinnovamento musicale italiano e dell'affrancamento dal melodramma nazionale, esegue la sua *Messa dei morti*.

1939

In seguito alla morte di Diaghilev e allo scioglimento dei Ballets Russes, Stravinsky si trasferisce negli Stati Uniti, dove insegna presso la Harvard University.

Composta tra il 1909 e il 1915 ma eseguita pubblicamente solo in questo anno, la *Concord Sonata per pianoforte*, contenente una citazione dal tema della *Quinta sinfonia* di Ludwig Van Beethoven, dona a Ives ampia notorietà.

John Ford gira *Ombre rosse*. *Via col vento* di Victor Fleming (anche se la paternità del film andrebbe in realtà attribuita al produttore David O. Selznick) è la summa dell'estetica hollywoodiana.

1940

Bartók si trasferisce negli Stati Uniti.

1941

Goffredo Petrassi dirige al Festival di Venezia la prima esecuzione del suo *Coro di morti*. Orson Welles esordisce nel cinema con *Quarto potere*, opera capitale nella storia del cinema.

1942

Stravinsky pubblica *Poetica musicale*.

1943

John Cage si trasferisce a New York, dove i suoi concerti per "piano preparato" – strumento da lui stesso inventato in cui tra le corde vengono inseriti oggetti di varia natura che modificano il suono – suscitano grande curiosità.

1944

A New York muove i primi passi il "bebop": musica dalla forte valenza

politica, esso prende le distanze dallo "swing" più stereotipato e industrializzato e si richiama e rivolge esplicitamente alla cultura nera.

1945

Benjamin Britten compone l'opera *Peter Grimes*.

1946

Auric scrive le musiche per *La bella e la bestia*, film dell'amico Jean Cocteau.

1947

Poulenc compone l'opera *Les Mamelles de Tirésias*, su libretto di Guillaume Apollinaire.

Ives è insignito del premio Pulitzer per la sua *Terza sinfonia*.

1948

Esce *Ladri di biciclette* di Vittorio de Sica, film che passerà alla storia come il più celebre esempio del neorealismo italiano.

Nello stesso anno scompaiono Eisenstein e Griffith.

1949

Leonard Bernstein compone *Age of Anxiety*.

Strauss muore a Garmish-Partenkirchen.

1950

Si rinnova la collaborazione tra Auric e Cocteau, questa volta per il film *Orfeo*.

Luigi Dallapiccola compone l'opera *Il prigioniero*.

Rashômon impone il regista giapponese Akira Kurosawa all'attenzione del pubblico occidentale.

1951

Cage compone *Imaginary Landscape n. 4* per dodici radio sintonizzate casualmente.

Schönberg muore a Los Angeles.

Petrassi compone *Noche oscura*, cantata che denota un suo parziale avvicinamento alla musica dodecafonica.

1952

Cage compone il suo pezzo più controverso, 4'33", la cui esecuzione prevede quattro minuti e trentatre secondi di silenzio.

1953

Ormai allontanatosi definitivamente dalle tematiche proprie del gruppo "Les Six", Auric compone la *Partita per due pianoforti*, caratteristica di una nuova fase stilistica in cui il recupero della lezione di Stravinsky si fa più marcato.

1954

Britten compone l'opera *Il giro di vite*, da Henry James.

Ives muore a New York.

1955 CIRCA

Tra i giovani statunitensi si scatena la mania collettiva per Elvis Presley, che diviene la prima rock star della storia della musica.

1955

Honegger muore a Parigi.

1957–58

A San Francisco e New York si tengono numerosi reading di poesia da parte dei principali esponenti della "Beat generation" con l'accompagnamento dei jazzisti locali più legati all'"hard bop".

1957

Bernstein lavora al musical *West Side Story*.

1959

Nel suo *Second String Quartet* Elliott Carter approfondisce la sua ricerca nel campo del ritmo, spingendo all'estremo la sperimentazione già presente nel primo episodio del ciclo.

Il critico cinematografico François Truffaut gira *I quattrocento colpi*, suo primo lungometraggio e film-manifesto della "nouvelle vague" francese.

1960

Esce *La dolce vita* di Federico Fellini, film che consacra definitivamente il regista italiano tra i maggiori cineasti del secolo.

1961

Cage pubblica *Silence* (cui seguirà nel 1969 *Notations*), in cui espone la sua poetica basata sulla non intenzionalità della composizione musicale e sulla natura casuale del rumore e del silenzio all'interno del processo compositivo.

1962

Britten esegue il suo *Requiem di guerra*, ispirato alle poesie di Wilfred Owen.

Muore Marilyn Monroe, icona della femminilità in America per tutti gli anni '50.

1963

Prima esecuzione, alla Berliner Philarmonie del *Magnificat* di Petrassi.

Andy Warhol gira il suo primo lungometraggio, *Eat*, in cui l'artista Robert Indiana viene ripreso con un'inquadratura fissa per circa quaranta minuti, mentre compie un'unica azione, quella di mangiare un fungo. La produzione cinematografica di Warhol si pone in perfetta continuità con il resto della produzione dell'artista, contraddistinta dall'estetica della ripetizione meccanica.

Poulenc muore a Parigi.

1964

I Beatles sono alla testa della cosiddetta "British invasion": il nuovo pop inglese riscuote un enorme successo commerciale in tutto il mondo, esercitando forti influenze stilistiche su tutte le industrie musicali dell'Occidente.

1967

I Velvet Underground pubblicano l'album *The Velvet Underground and Nico*, che risente fortemente dell'influsso di Warhol e della sua Factory. Warhol produce il disco, interviene sul suo stile musicale e sui suoi contenuti e ne disegna la celebre copertina.

1968

Dallapiccola compone l'opera *Ulisse*, su libretto proprio.

Luciano Berio compone *Sinfonia*, vertice e sintesi delle ricerche sperimentali intraprese a partire dagli anni '50 in cui si combinano elementi di ispirazione diversi: dalla letteratura all'antropologia, dalla musica etnica a quella pop.

Un anno prima della conquista della Luna esce *2001: Odissea nello spazio*, il più ambizioso film nella carriera di Stanley Kubrick.

1969

In agosto il festival di Woodstock raduna più di mezzo milione di persone, fornendo una vivida rappresentazione del rapporto simbiotico che passa tra i movimenti di protesta giovanile e certi settori del pop e del rock anglosassone.

1971

Stravinsky muore a New York il 4 giugno.

Bernstein esegue all'inaugurazione del John F. Kennedy Center for the Performing Arts a Washington, D.C. la sua *Messa*.

1973

Malipiero muore a Treviso.

1974

Milhaud muore a Ginevra.

1975

Dallapiccola muore a Firenze.

1976

Britten muore ad Aldeburgh.

La ricerca musicale di Philip Glass raggiunge il suo apogeo con l'opera *Einstein on the Beach*, realizzata in collaborazione con Robert Wilson.

1977

Chaplin muore a Corsier-sur-Vevey.

Presley muore a Memphis.

1979

Dopo una lunga e travagliata lavorazione, Francis Ford Coppola presenta al pubblico *Apocalypse Now*, visionaria riflessione sul male che elabora l'impatto lacerante e doloroso del conflitto in Vietnam.

1980

John Lennon viene ucciso a New York con un colpo di arma da fuoco.

1981

MTV comincia a trasmettere regolarmente sul territorio statunitense. La nuova forma testuale rappresentata dal video musicale segna il passaggio della musica pop a una nuova fase in cui l'elemento visivo ha un'importanza almeno pari a quella dell'elemento sonoro.

1983

Buñuel muore a Città del Messico.

Auric muore a Parigi.

1984

Il monumentale *Heimat*, capolavoro di Edgar Reitz – assieme al suo seguito di otto anni posteriore – è il punto d'arrivo del "nuovo cinema tedesco".

CREDITI FOTOGRAFICI

Pagg. 56, 67, 69 (destra): Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C.; pagg. 58 (destra), 59: Whitney Museum of American Art, New York; pag. 60: foto © 1995 The Metropolitan Museum of Art; pag. 64: George Eastman House, Rochester, New York; pag. 66: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; pag. 70: foto © 1980 The Metropolitan Museum of Art